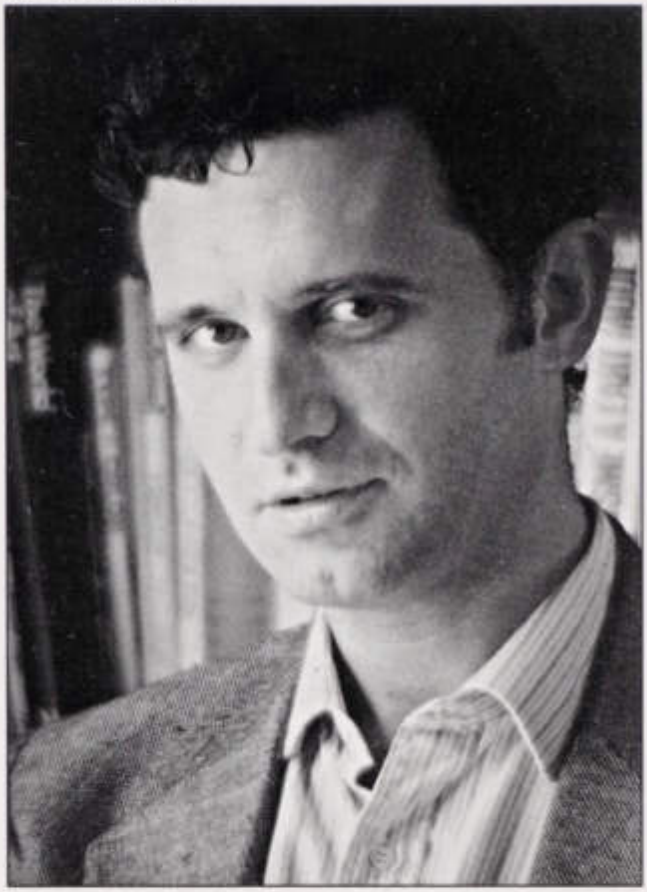
SERGIO PUJOL

DISCÉPOLO

UNA BIOGRAFÍA ARGENTINA

EMECÉ

FOTO: EDUARDO RUIZ



Sergio A. Pujol, historiador y ensayista, nació en La Plata en 1959. Enseña Historia del siglo XX en la Facultad de Periodismo de la UNLP y es investigador adjunto del CONICET. Publicó *Las canciones del inmigrante* (1989), *Jazz al Sur* (Emecé, 1992), *Como la cigarra. Biografía de M. E. Walsh* (1993) y *Valentino en Buenos Aires* (Emecé, 1994). Su ensayo *Gardel y la inmigración* recibió el Primer Premio de la Fundación Banco Provincia en 1985 y *Jazz al Sur* fue distinguido por el ciclo "Jazzología" de la Municipalidad de Buenos Aires en 1993 y por la Secretaría de Cultura de la Nación en 1995. Colabora regularmente en el suplemento literario del diario *Clarín*, en la revista *Todo es Historia* y en *Cuadernos Hispanoamericanos* de Madrid. Crítico especializado en música popular, conduce junto a Eduardo D'Argenio desde hace diecisiete años la audición "Influencias" por Radio Universidad de La Plata.

37.116

SERGIO PUJOL

•

DISCÉPOLO

UNA BIOGRAFÍA ARGENTINA

DEL MISMO AUTOR
por nuestro sello editorial

■

JAZZ AL SUR.
La música negra en la argentina

VALENTINO EN BUENOS AIRES.
Los años veinte y el espectáculo

SERGIO PUJOL

DISCÉPOLO

UNA BIOGRAFÍA ARGENTINA

EMECÉ EDITORES

Diseño de tapa: *Eduardo Ruiz*
Copyright © Emecé Editores S.A., 1996
Alsina 2062 - Buenos Aires, Argentina
2ª impresión: 2.000 ejemplares
Impreso en Printing Books,
Caruhé 856, Temperley, abril de 1997

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida,
sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright",
bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial
o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento,
incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

E-mail: editorial@emece.com.ar
http: // www: emece.com.ar

IMPRESO EN LA ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723
I.S.B.N.: 950-04-1702-2
37.116

A Silvana.

PREFACIO

"Como los criminales, como los novios y como los cobradores, yo regreso siempre..." La predicción parece haberse cumplido. Diseminado por todas partes, hoy Discépolo despide el siglo. Es la cita de honor del escepticismo, pero también una mirada ética de reserva. Es la épica del antihéroe urbano, y también el aullido que se extingue a la intemperie. A su manera, con aspereza, sigue siendo un gran humorista, en un país que suele mirarse en el espejo deformante de la comicidad. Se lo acusó de derrotista y cínico. Desde 1929 hasta la última dictadura militar, se intentó prohibir la difusión de algunos de sus tangos, si bien nunca se lo consideró un autor "de protesta". Tampoco faltaron los homenajes: un teatro y un pasaje de Buenos Aires llevan su nombre.

No es sencillo saber qué es lo que Discépolo ha estado denunciando todo este tiempo: la fatalidad no se puede prevenir, y los males del mundo no son responsabilidad de nadie en particular. El malestar discepoliano, una atadura a la vez firme y sutil con la modernidad, nunca se dejó leer en clave política de modo transparente. En su complejidad está su magia.

Algunos de sus versos se recuerdan para definir la traición y el fracaso colectivos, porque Discépolo forma parte del sentido común de los argentinos: es el poeta omnisciente que ayuda a definir el mundo desde una negatividad lúcida, el profeta que *tenía razón*. Ningún autor de tango llegó tan lejos.

La literatura lo toma y lo deja constantemente, de manera obsesiva. No hay oposición política que no cite de modo fragmentario las noticias de *Cambalache* o la triste moraleja de *Tres*

esperanzas. Algunas de sus frases parecen resumir bibliotecas enteras de historia argentina: "Somos la mueca de lo que soñamos ser..." (*Quién más... quién menos...*). Otras veces, silbado en una parada de taxis o mascullado en el lugar más oscuro de cualquier ciudad, Discépolo se baja del escenario público y *yira* por la calle compartiendo con cada argentino una confesión, un secreto, un martirio. Pero siempre en la ambigüedad de la melodía entradora, del ritmo que se deja bailar, del espacio teatral de su lenguaje. Con él no se sufre realmente: se ve pasar la vida que sufre.

Tuvo y hasta cierto punto sigue teniendo alguna resonancia fuera de la Argentina. Sus mejores letras fueron traducidas a varios idiomas, y han estado en boca de reyes y presidentes, de líderes políticos, buenos escritores y cantantes de música pop. Cuando se indaga en el tango por encima del estereotipo del lamento y la nostalgia, aparece Discépolo, el núcleo duro de la especie, su intento más serio de ser *universal*. No hace mucho, un historiador francés cerró un estudio sobre el Holocausto y la mala memoria europea con los versos de *Cambalache*.

Se lo comparó muchas veces con los existencialistas y su estética no es completamente ajena al grito punk. Cómo ignorar esa sensación de *déjà vu* discepoliano que se percibe en todas partes. No caben dudas de que el siglo XX es su siglo.

Desde la llegada de Santo a Buenos Aires hasta la muerte de su hijo menor, este libro trata de contar una vida que se cruza permanentemente con la historia de la Argentina de la primera mitad del siglo XX. Hacer la biografía de Discépolo implica hacerse cargo de ese oscuro, casi misterioso *pasaje* del hombre privado al hombre público. Se trata, en gran medida, del tema central de toda biografía, pero resulta especialmente problemático en un hombre insondable que hizo de sí mismo un personaje y trató de representarlo más allá de todo límite. Prepárese el lector no para una vida con escenografía histórica, sino para el relato de una encrucijada, a veces elegida, otras veces fatal, entre un hombre y su época.

S. A. P.
La Plata-Buenos Aires-La Plata.
Diciembre de 1996.

AGRADECIMIENTOS

En más de un sentido, Discépolo es nuestro contemporáneo. Lo confirman los testimonios de los que lo conocieron. Vaya mi agradecimiento a los que aceptaron ser entrevistados para este proyecto. Ellos son, en el orden cronológico de las entrevistas: Tania, Osvaldo Miranda, Roberto Tálice, Mariano Mores, Luis Luciano, Héctor Stamponi, Ben Molar, Alba Solís, Irma Córdoba, Iris Marga, Alfredo Cordisco, Aída Luz, Máximo Perrotti, Enrique Cadícamo, Armando Rolón, Amanda Pelufo de Castillo, Annemarie Heinrich, Leopoldo Díaz Vélez, Juan Carlos Mareco, Nelly Omar, Oscar de La Fuente y Pedro Fernández.

La señora Ángela Arcel de Discépolo, viuda de un sobrino de Enrique, me transmitió algunas historias familiares interesantes. Lo mismo hicieron Victoria y Mario Sportelli, cuñados de Armando, e Irma Santa Cruz. También me fueron muy útiles las conversaciones con Horacio Ferrer (Academia Nacional del Tango) y José Gobello (Academia Porteña del Lunfardo), quienes generosamente me acercaron datos y sugerencias. Oscar del Priore, Manuel Cendoya y Jorge Maffia, discógrafos infatigables, me ayudaron en la pesquisa sonora, nunca fácil en un país que frecuentemente descuida las fuentes de su pasado. Otro tanto hicieron Jorge Dinoia (Museo de la Palabra) y Marcelo Ferrando (Museo del cine Zully Moreno) con relación al material radiofónico y fílmico. En alguna ocasión consulté las buenas memorias de Enrique Mayochi, Nicolás Levcovich, Román Romano, Carlos Inzillo, Claudio España, Jorge Gottling, Romeo Peresán (Complejo Enrique Santos Discépolo) y los familiares del doctor Juan

Cuatrecasas. Agradezco también al profesor Hugo Satas, que me prestó algunos libros agotados muy valiosos, y a Felicitas Luna, Germán Dabat y Carlos Arcuri, veloces localizadores de números telefónicos, personas y datos varios.

La investigación de los primeros años de mi biografiado fue posible gracias a la excelente disposición de las autoridades del Colegio Guadalupe de los Padres Verbistas, del establecimiento Mariano Acosta y del Registro Civil de la Municipalidad de Buenos Aires, cuyo director, doctor Luis Juan Bahrdt, me permitió consultar partidas de nacimiento y defunción de algunos de los principales protagonistas de esta historia.

Algunos subtemas de este libro forman parte de un proyecto de investigación que vengo desarrollando como miembro de la carrera de Investigador del CONICET. Sin ese auspicio todo hubiera sido más complicado.

En Sadaic, Jorge Girod, Teresa Caligari, L. Leocata y el personal de la biblioteca y el archivo facilitaron mi tarea. Puedo decir lo mismo de los técnicos de los principales centros documentales consultados: Biblioteca Nacional; Archivo General de la Nación (secciones Fotografía y Sonido); biblioteca y hemeroteca del Congreso de la Nación; biblioteca y otras oficinas de Argentores; Instituto Nacional de Estudios del Teatro (INET); Museo Municipal del cine Ducrós Hicken; biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata; biblioteca del Concejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires; Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos (CEMLA) y los archivos de los diarios *Clarín* y *La Nación*.

Roxana Páez leyó cuidadosamente los originales, les hizo observaciones muy atinadas, que tuve en cuenta, y me dejó revolver libremente su biblioteca hasta altas horas de la noche.

Sería ingrato de mi parte no mencionar aquí a Julio Acosta, de cuya boca escuché el primer convite para convertir a Discépolo en un objeto biográfico, y a Bonifacio del Carril, de Emecé, que apoyó mi trabajo de manera categórica. No me puedo quejar. Escribir este libro no fue ningún tango.

Soy la escena viva por la que
pasan varios actores
representando varias piezas.

Fernando Pessoa
(Livro do Desassossego).

Una canción popular debe ser
siempre el problema de uno
padecido por muchos.

E. S. D.

CAPÍTULO 1

Santo en Babilonia

I

Santo no les tenía miedo a las distancias. Vivía en ellas, en una época en la que las dimensiones del mundo parecían reducirse día a día por la magia de los ferrocarriles y la llegada a la Europa mediterránea de una incipiente revolución industrial. Nápoles no era el centro del mundo. Lo sabían los italianos, desgarrados por los regionalismos. Los franceses, que habían poseído la ciudad desde los tiempos napoleónicos, pensaban a Nápoles con mentalidad imperialista. Para los austríacos, que habían sabido aprovechar la larga decadencia italiana, aquella provincia peninsular era, sin lugar a dudas, un derecho adquirido.

Sin embargo, las tradiciones napolitanas no eran ignoradas por los poderosos. Las costumbres ancestrales, los tesoros artísticos, el prestigio comercial, todo eso tenía un lugar propio en el mapa europeo. Al fin y al cabo, para la historia del *Risorgimento* Nápoles no era una ciudad cualquiera. A su manera, había sido protagonista de la aceleración histórica operada en el país desde mediados del siglo XIX.

Finalmente, el coto de caza del rey Fernando tuvo que ceder ante la doble presión de Cavour y Víctor Manuel por el norte —la habilidad política, no exenta de cierto gatopardismo— y el valeroso Garibaldi por el sur —la fuerza indómita del espíritu romántico de la aventura. Las banderas de la Italia moderna no tardaron en flamear en el cielo napolitano. Desde entonces, todo el país aguardó con ansiedad un verdadero renacimiento, que desde el punto económico se demoraría más de lo previsto.

Cuando en 1860 se creó la nación italiana, los napolitanos se integraron a un país cuya fuerza motriz se concentraba entre Roma y las fronteras del norte. Pero la liberación había empezado por el sur, para ir esparciéndose de modo irreversible por todo el país. Garibaldi y su ejército de "los mil" fueron aclamados por el pueblo italiano y odiados por sus gobernantes. Humillaron a las tropas borbónicas que intentaron, sin éxito, frenarlo en Sicilia. El nuevo héroe nacional entró en Nápoles con relativa facilidad y un sentido innato del espectáculo. A medio camino entre el ordenado ejército del nuevo rey Víctor Manuel y los guerrilleros de Garibaldi, la ciudad fue, por un tiempo, el escenario de una historia pletórica de gestos operísticos. El público, ubicado en los barrios céntricos así como en los campos próximos al escenario, asistió a un verdadero festival patriótico. No faltaron en aquellos días fricciones sociales: Garibaldi se llamó a sí mismo "un hijo del pueblo", porque la lucha nacional fue también el choque entre dos modelos de sociedad y nación. "El nido monárquico, todavía caliente —escribiría el héroe italiano en sus memorias— fue ocupado por los emancipadores del pueblo, y los ricos tapices de las habitaciones regias fueron hollados por el tosco calzado del proletario."

La infancia de Santo transcurrió enmarcada por esa peculiar ambientación, en medio de las batallas por la unificación de Italia y el enfrentamiento entre la oligarquía monárquica y "el león popular". No se trató, sin embargo, de una infancia agitada. El hogar campesino la preservó de la violencia del mundo exterior, si bien Santo conocería de cerca el sonido de la Historia. A los diez años, llegó a pensar a su país como un barco en alta mar, un barco expuesto a los rigores de una tormenta después de la cual saldría el Sol para siempre.

La caída de Nápoles en aras de las ideas liberales significó, en cierto modo, el nacimiento de Italia como país. En esas circunstancias, los héroes fueron aquellos aventureros románticos defenestrados por el poder, hombres capaces de dar vida a la imaginación de todos los niños, y los villanos los poderosos representantes de un régimen agonizante. Antes de llegar a la adultez, Santo fue testigo de una radical inversión del orden social y cultural de una de las zonas hasta ese momento más estáticas de Italia. Por cierto que aquella revolución no sería tan profunda como para modernizar de un día para otro las estructuras añejas del mundo napolitano. Pero los primeros signos de la liberación

estaban a la vista. Un mundo se caía en pedazos y el fervor popular festejaba la llegada de uno nuevo.

Nadie quedó al margen de la revolución. Músicos como Giuseppe Verdi se contagiaron del entusiasmo general y saludaron la llegada de la vida parlamentaria. Los músicos también podían ser los lúcidos exponentes de aquella sublevación nacional: los sonidos acompañaron fielmente las luchas por la unificación. Antes de los años de la emigración masiva, las batallas nacionales posibilitaron una serie de regresos gloriosos. Estando en París, Verdi había tenido un sueño recurrente: la vuelta a casa, la recuperación de sus raíces. Antes del regreso, su nacionalismo se había expresado con toda claridad en obras como *La batalla de Legnano* y *Stifellio*.

Otrora un espectáculo eminentemente cortesano, la ópera había democratizado su forma y contenido. Los italianos eran sensibles a las ideas democráticas, pero mucho más si estas venían envueltas en bellas melodías. Verdi asumiría esa gran responsabilidad patriótica, llegando a ser más popular que cualquier político del *Risorgimento*.

Santo creció en un hogar musical, rodeado de *canzonette* y romanzas que acortaron la distancia cultural que separaba a los teatros de ópera de la vida campesina. Pronto descubrió otra distancia: la que mediaba entre las notas, en la microfísica de la música. Comenzó a estudiar en el conservatorio Real de Nápoles, donde se familiarizó con las leyes de la armonía y el contrapunto y quedó seducido por el arte de la composición, una posible vía para entrar, algún día, en la cofradía de los músicos que admiraba. Entrenó su cuerpo a las formas de los instrumentos. Primero fueron el piano y el contrabajo; luego, naturalmente, vino la familia de los vientos. No fue un aprendizaje sencillo: la música había apoyado los cambios políticos de Italia pero no por ello había renunciado a su propio orden. Para Santo, sin embargo, nada parecía imposible, mucho menos el arte musical, para el que tenía verdadero talento.

Antes de cumplir los veinte años, Santo podía tocarlo todo, soplar en cualquier parte y leer a primera vista la partitura más intrincada. Los dominios de la música lo empujaron a otras distancias. Los constantes viajes a Salerno —muchas veces con una estación previa en Amalfi—, para trabajar por temporadas en bandas y orquestas carentes de buenos sopladores, hicieron de Santo un experimentado músico y, por consiguiente, un

expedicionario pacífico, capaz de recorrer en sentido inverso la ruta liberada por Garibaldi. Pronto tuvo admiradores y discípulos, gente que se le acercaba para pedirle consejos y captar aunque fuera una parte mínima de sus habilidades instrumentales.

Para los padres de Santo, la mudanza era algo inconcebible. Agricultores arraigados por generaciones en el Mediodía, Antonio Discépolo y Carmen Silano no vivían muy lejos del puerto de Nápoles, pero estaban completamente ajenos al espíritu que animaba la puerta de entrada y salida más importante del Tirreno. Para ellos, la vida fuera de la campaña napolitana, siempre bañada por el sol mediterráneo, no era posible. Quizá sí para Santo, alguna vez, si todo iba bien y los instrumentos con los que había crecido se lo pedían, si se convertía en otro Verdi, en otra gloria musical de renombre internacional. A diferencia de sus vidas, la imaginación de Antonio y Carmen no estaba aferrada a la tierra.

El futuro del hijo pródigo debía ser, en cierto modo, la figura inversa del campesino italiano. Inversa pero no necesariamente enfrentada. La música y el modo de vida por ella engendrado no eran extranjeros en un pueblo que había hecho de la ópera un espectáculo popular. En un tiempo y en un espacio que no concebían la movilidad social sin traumas ni conflictos —no era fácil hollar los tapices de las habitaciones regias si no se era Garibaldi—, la profesión de Santo podía ser un instrumento para cambiar de coordenadas, para dar el salto cualitativo que los padres proyectaban en el hijo.

El músico de la familia se convertiría así en el mediador entre la vida rústica de la Italia decimonónica —la gran usina musical, según la concepción romántica en boga— y sus ideales de belleza. No se trató tanto de un plan cuidadosamente elaborado como de una esperanza depositada en el nombre del hijo, nacido el 1° de noviembre de 1850, Día de Todos los Santos, mitad de siglo. La música de Santo, la que por entonces interpretaba y la que años más tarde compondría, sería, en cierto modo, la revancha artística de la prole campesina. Ese era el destino manifiesto de un joven egresado del conservatorio de Nápoles que repartía sus horas entre bandas pueblerinas, orquestas estables y travesías amorosas en una sociedad que leía con fruición todos los folletines y los reencontraba en los libretos de las óperas. A veces, la vida se parecía a los textos y a la música. Muchos se arrojaban al

abismo, tentados por el espejismo con el que la ficción ilusionaba a la vida.

Una noche de 1871, a pocas semanas de haber egresado con medalla de oro del conservatorio y con algunos ahorros más conquistados que heredados, Santo decidió vencer la mayor de las distancias. Las causas del desarraigo voluntario nunca fueron esclarecidas. Es probable que el móvil de la decisión haya sido un secreto del corazón, alguna circunstancia parecida a esos temas literarios que hacían llorar a las lectoras de Alejandro Dumas. Lo cierto es que Santo se embarcó rumbo a la Argentina con un pañuelo bordado en la mano, única prueba material de un amor frustrado, o quizá de un exceso de amor para el que el músico no estaba preparado.

Esa noche, las luces del puerto se fueron desdibujando en el horizonte del mar. En Italia quedaba la primera vida de Santo. No volvería a ver a sus padres ni a sus amigos. Los ecos, aún resonantes, de la epopeya garibaldiana serían de ahora en más un reflejo en su memoria. Italia quedaría fijada en su imagen revolucionaria: un país lleno de promesas. Los sitios de sus travesías a escala humana lo visitarían en futuros sueños: las ruinas del castillo de Salerno, los colores del Vesubio en el camino a Pompeya, las calles estrechas de los barrios antiguos, los cultivos de la campiña comprendida entre las colinas y el mar. Ahora Santo emprendía un viaje a lo desconocido, equipado con los recuerdos de su primera identidad. Su único capital era la música.

II

En 1871, Buenos Aires no era una fiesta y la Argentina distaba aún de ser el granero del mundo. Santo se había arrojado al Atlántico sin mucha información. Sólo sabía que lo esperaba un país lejano, del que tenía alguna vaga referencia familiar. También sabía que, muy cerca de Buenos Aires, el libertador de Italia había templado su carácter militar en el sitio de Montevideo, larga preparación para la guerra que haría de la península desmembrada un solo y orgulloso país. Lo demás eran conjeturas, ilusiones y una oportunidad impostergable para desplegar el espíritu de la aventura.

Sobre un total de 14.000 europeos arribados a Buenos Aires a lo largo de 1871, 10.000 eran italianos. La inmigración masiva aún no estaba implementada, y la Argentina del presidente Sarmiento crecía muy despacio, al margen de los movimientos humanos del puerto. Ciudad y país eran pequeños, poblados por no más de 2 millones de habitantes concentrados en los focos urbanos de un mapa casi desierto en relación con sus dimensiones cartográficas. Buenos Aires ya era, no obstante, una promesa urbanística de valía. El usufructo de los derechos de aduana la colocaba en una situación privilegiada. No pocos le auguraban un futuro de gran metrópoli, si bien el presente era discreto.

Para Santo, uno de los 300 músicos con los que por entonces la ciudad se regalaba esparcimiento y uno de los 30.000 italianos dispuestos a trabajar muy duro lejos de casa, Buenos Aires era el fin del mundo, una de esas ilustraciones fantásticas que bordeaban misteriosamente los mapas antiguos. Enseguida supo que la fiebre amarilla había diezmado a la población un año antes de su arribo. Que no existía ninguna ley de inmigración, salvo un artículo de la Constitución Nacional que la incentivaba, y que sus *paesani* en la Argentina acababan de levantar la *Chiesa degli Italiani*, símbolo de una esperanza que gobernantes y gobernados imaginaban en los brazos de futuros trabajadores europeos trasplantados.

Cuando descendió del barco, haciendo equilibrio sobre un tirante endeble que hizo de puente entre el mar y el puerto ausente, Santo escuchó exclamaciones *xeneises* y el sonido familiar de un acordeón. Respiró el aire viciado que provenía de las aguas verdes y rojas estancadas en un recodo tramposo. Desde ahí vislumbró un horizonte cubierto por pastizales, una frontera peligrosamente cercana que ponía algún recato entre Buenos Aires y un más allá salvaje. La tierra que pisó pareció deshacerse bajo sus pies. Era una tierra muy húmeda, fácilmente marcada por los carromatos que mantenían vivas unas pocas redes de comercio. La Argentina que descubrió Santo no difería mucho de la Malasia narrada por Emilio Salgari: el peligro estaba integrado a la naturaleza y acechaba a la vuelta de la esquina, ahí donde terminaba bruscamente la civilización y se abría una extensión ilimitada.

Pero era indudable que la civilización, tal como la entendía Santo, avanzaba por aquellos parajes día a día, con esfuerzo, quebrando la resistencia de un mundo criollo que despertó la

curiosidad del recién llegado. Los responsables de ese esfuerzo para disimular el atraso y la precariedad de la zona no eran muchos, apenas un puñado de porteños y europeos, en su mayoría italianos y españoles dispuestos a cualquier hazaña más o menos redituable.

Respecto de sus compatriotas, Santo lo supo todo desde el primer día: en el Riachuelo se había instalado un grupo de trabajadores genoveses que estaba sentando los pilares de una futura república italiana de cara a las aguas turbias. Algunos pensaban volver a Italia lo antes posible, pero todos, en mayor o menor medida, habían adoptado la vida americana como algo más que un tránsito fugaz. Aquellos inmigrantes proyectaban crear una Sociedad de Socorros Mutuos para ayudarse entre ellos y motivar a los parientes en Europa a cruzar el Atlántico. Se reunían todos los domingos en la parroquia de San Juan Evangelista, y habían empezado a mantener buenas relaciones con las autoridades de la ciudad.

En América, Santo descubrió que las diferencias entre un napolitano y un genovés, tan profundas en la madre patria, se desdibujaban. Los barcos del éxodo borraban los matices más fuertes. Una vez en tierra, Italia era una referencia sólida y necesaria. Para la oligarquía argentina, los italianos eran todos "patas sucias", la resaca de Europa con la que no habían contado cuando se sentaron a planear el repoblamiento del país. Ya era tarde para esperar trabajadores rubios y nórdicos: ahí estaban los extranjeros desembarcando todos los días, sin tierras para trabajar, instalados en una ciudad que se iba modelando a imagen y semejanza de sus sueños y frustraciones.

Santo también aprendió a leer en el idioma anfitrión. Descifrando los jeroglíficos de un periódico argentino, leyó los pormenores de una tragedia italiana. Pocos meses después de su llegada, un vapor que transportaba inmigrantes se había hundido a la altura del paraje San Gregorio, muy cerca de la costa. Santo tembló al conocer los detalles: las calderas del *América* se incendiaron la madrugada del 24 de diciembre de 1871. Un pasajero, el italiano Luis Viale, sacrificó su vida para salvar la de una mujer embarazada. El músico conoció así otra forma del heroísmo, menos reconocida que la practicada por los patriotas que admiraba, pero más cercana a su propia existencia de emigrante.

Las modestas dimensiones de Buenos Aires contrastaban

con su actividad artística, una trama de intercambios culturales que le aseguró al recién llegado una rápida inserción laboral. Para alguien que debía aprender a convivir con los habitantes de una aldea bastante diferente de Nápoles, la música se presentó, desde el primer día, como un medio de integración. Primero en la Asociación Musical de Socorros Mutuos y más tarde en algunas orquestas de clubes y sociedades italianas en el Plata, Santo se convirtió en un músico de Buenos Aires, ese fue su efectivo modo de nacionalización. La adquisición de la nueva ciudadanía cultural se vio favorecida por el talento musical, pero también por el futuro que le aguardaba a la ciudad. Las transformaciones urbanas posteriores a la capitalización y el desarrollo pleno de los ideales poblacionales de la generación del 80 no fueron ajenos a las más variadas prácticas musicales y teatrales.

A los ojos de Santo la ciudad fue revelando sus secretos. Caminante incansable, pronto se familiarizó con las distancias porteñas. Sus largas caminatas por las calles apretadas de un Buenos Aires que aún no tenía auténticos barrios lo pusieron ante el paisaje de la ciudad potencial. A la hora en la que empezaban a bajar los gruesos telones de las salas de ópera, los paseos de Santo por las inmediaciones de la plaza de la Victoria eran verdaderas guardias de inspección por un gran teatro, la urbe, que se aprestaba a la más comprometedora de sus funciones: la preparación del albergue de miles de europeos, mayoritariamente italianos y españoles. La ciudad iba a fracasar en materia de vivienda, con la proliferación de los conventillos —3.000 antes de 1890, en los que vivían casi 200.000 personas—. Allí, en esas antiguas casas del patriciado alquiladas a razón de una pieza por familia, proseguía el hacinamiento de la tercera clase de los barcos. La vida artística, en cambio, encendería las luces en la noche, sería el paliativo a las pobrezas diurnas, si bien no todos tenían acceso a las formas consagradas.

Santo, cuya calificación laboral y la época del arribo lo habían salvado del conventillo, participó de ciertos actos fundacionales del nuevo país. Era un hombre a la vez triste y afortunado. Había dejado en Italia sus amores y raíces, trauma que lo identificaba con tantos rostros extranjeros, pero su manera de ganarse la vida tenía un precio digno, una buena cotización en la bolsa de los trabajos argentinos. En realidad, había llegado en el momento justo. Enseguida se entendió con los músicos argentinos, tomó contacto con algunos italianos pioneros y, en cierta

medida, fue protagonista de los principales momentos creativos de aquel tiempo. Así como en su infancia y adolescencia había presenciado con emoción el nacimiento de la Italia moderna en las callejuelas napolitanas, ahora, en su adultez, cuando la vida ya estaba jugada, Santo era uno de los responsables de hacer de Buenos Aires una ciudad bien sonora, amplificación de melodías europeas y criollas.

Desde la Banda de Policía y de Bomberos, Santo descubrió que muchos de sus *paesani* eran habilidosos con los instrumentos de bronce. Algunos, inclusive, se destacaban como directores y compositores de la música caminante de las bandas institucionales que abrían y sellaban las conmemoraciones y los actos públicos. Los nombres se repetían insistentemente cuando asistía a los bailes y fiestas de la colectividad italiana. En esas ocasiones, a Santo le parecía estar en un acto público: muchas caras conocidas hacían arbitraria la distinción entre la patria y la vida inmigrante. Para los actos del 20 de Septiembre, la fecha nacional de los italianos, las principales figuras de la política argentina devolvían atenciones, concurriendo con todas las formalidades a las ceremonias. Algunos políticos, Mitre entre ellos, habían empezado a aceptar a los "patas sucias", esos deformadores de la lengua que sólo vivían para trabajar y, de vez en cuando, festejar.

La sociedad y sus bandas musicales fueron fijando así su repertorio y su cronograma. Santo conoció a los que, como él, conformaban aquellos planteles. Los vio atravesar a paso redoblado la plaza principal, encabezar las Guardias Nacionales y afirmar, con las fanfarrias de la educación patriótica naciente, la unidad simbólica del país. Las celebraciones se empezaron a confundir en la mente y en los sentimientos de Santo, que aprendió a hablar en castellano escuchando los discursos oficiales y las canciones y dichos de los cocheros y verduleros, de los herreros y los actores de circo.

Una tarde de 1873, la Banda de Policía y de Bomberos amenizaba una retreta en la Plaza de la Victoria, cuando Santo, desde su timón, se sintió observado por una admiradora. No era la primera vez que le pasaba una cosa así. A sólo dos años de estar viviendo en Buenos Aires, el músico ya había conocido ciertas ventajas de su profesión. La sociedad receptora protegía celosamente a sus músicos para llenar con ellos los silencios del desierto circundante.

Esa tarde Luisa de Luque, porteña, cruzó miradas con Santo.

Al día siguiente, muy temprano en la mañana, Santo pasó con impostado descuido bajo el segundo piso de una casa situada en la esquina de 25 de mayo y Rivadavia. Allí vivía —según le había dicho un compañero de la banda— la admiradora de la noche anterior, que desde ese día esperaría con ansiedad el paseo vespertino del músico italiano. La vida de Luisa, hasta ese entonces una monótona sucesión de encuentros sociales en compañía de sus padres, empezó a cambiar. A diferencia de su hermana mayor, ella no tenía aspiraciones burguesas desmedidas. Cuando conoció a Santo supo que su futuro iba a ser una balanceada combinación de seguridad y bohemia. La profesión de su futuro esposo se lo garantizaba.

El cortejo duró algo más de un año y fue bien visto por los genoveses Juan de Luque y Camila Guattelli, tan italianos como el novio de la hija. Cuando en 1875 Luisa y Santo se casaron, el pañuelo bordado que el músico había traído de Italia quedó enterrado en el fondo de un baúl de la nueva casa. El corazón de Santo volvía a emigrar.

La luna de miel tuvo como escenario a un Río de Janeiro todavía esclavista. Santo fue contratado para tocar un par de meses en el principal teatro carioca, y Luisa confirmó la sospecha de que su marido era un músico verdadero. Y también un porteño empedernido, que quiso volver a Buenos Aires, objeto de nueva *saudade*, su nueva e irreversible patria.

De regreso en Buenos Aires, el matrimonio Discépolo se instaló en una casa de la calle Sarandí, cerca del mundo al que pertenecían por decisión propia, mundo que les daba de comer y que, como reverso de tanta felicidad, les arruinaría para siempre los pulmones con el frío y la humedad de las últimas funciones teatrales. En esos años, los Discépolo fueron testigos a la vez que protagonistas de la consolidación de una escena musical argentina. Empezaba para ellos una era dorada. Santo volvería a experimentar el vértigo de la Historia. El 17 de enero de 1877, sus ojos recorrieron la partitura de *La Gatta Bianca*, opereta de Francisco Hargreaves que inauguraba el teatro musical argentino.

Extranjeros y nacionales, de formas extendidas o de proporciones modestas, los estrenos y las reposiciones se sucedieron y Santo le brindó al país sus dedos ágiles de contrabajista y sus labios curtidos de trombonista. Las noches de lírica en el Politeama, en el viejo Colón y en el Ópera señalaron el apogeo del

género dramático en la Argentina, y allí estuvo Santo. Por entonces, la ópera, preferentemente la ópera italiana, era el espejo reluciente de la vida cortesana europea, no obstante la creciente popularidad que había cobrado desde la unificación. Socialmente, un espectáculo tan costoso sólo podía sostenerse sobre el capital de una oligarquía nativa enamorada de los viajes. No obstante el carácter elitista de la ópera en Buenos Aires, la presencia de una inmigración fuertemente marcada por el elemento italiano iría modificando el proceso de recepción del teatro musical.

Desde su puesto estratégico, en la última fila del foso, Santo pudo contemplar durante muchas temporadas el diseño humano de los teatros, el emplazamiento de las clases sociales en esa versión facsimilar de la vida que era el espectáculo en todas sus formas. Instalados en plateas, palcos y paraísos o asomados a la sala desde la calle, los porteños fueron haciendo de tantos dramas musicales un complemento imprescindible de sus vidas reales.

A la salida de los teatros, después del último acto, cuando la gente se dispersaba, Santo volvía a casa silbando fragmentos de las partituras que había contribuido a recrear. La música se amortiguaba entonces en las calles del recién llegado macadam. Pronto lo haría en las avenidas, las plazas y los parques remozados, cuando la luz eléctrica relevara a la de gas y los nuevos tranvías suplantaran a los tirados por caballos. Hacia fin de siglo, nuevos edificios iban a hacer de Buenos Aires un perfil imponente recostado sobre la llanura. La ciudad de los feos olores se convertiría en una metrópoli superior a Nápoles, tanto en dimensiones como en el número de habitantes. Una línea recta simbólica salía de la plaza de la Victoria apuntando al tránsito definitivo de la aldea a la ciudad moderna.

III

El teatro San Martín fue inaugurado el 4 de junio de 1887 por la compañía circense de los hermanos Carlo. En ningún otro teatro Santo se sintió tan a gusto, en ningún otro lugar vio tan de cerca las luces y las sombras de la comedia humana. Se enteró de su existencia leyendo *La gaceta musical*. Allí se anunciaba la

inauguración del primer *skating-ring* de Buenos Aires. Más tarde llegarían los hermanos Carlo para cambiar el destino del galpón, convirtiéndolo en un teatro. Pero el San Martín nunca abandonaría su pasado popular ni su condición fronteriza. En su perímetro todo se mezclaría como en la vidriera de un cambalache. Lo culto conviviría con lo popular, el jubileo de la reina Victoria se celebraría con las payasadas de Frank Brown. Desde su escenario, los poemas de Rubén Darío iban a compartir cartelera con las transformaciones sexuales de Leopoldo Frégoli. Como espectador y como músico estable, Santo se puso en contacto con un mundo que permitía el entrecruzamiento de distintos códigos artísticos y diferentes clases sociales.

Trabajando en el San Martín y más cerca que nunca de Luisa, Santo pudo sobrellevar la primera desgracia personal de sus años argentinos. El 4 de octubre de 1886, con dos años recién cumplidos, Amalia Discépolo moría de meningitis. Pronto llegaría Armando, el 18 de agosto de 1887, cumpliendo así con una ley de compensaciones que la familia debió aceptar con resignación.

La intensa actividad de Santo ayudó a la pareja a calmar los sentimientos, o al menos a ejercitarlos en el vaivén de la vida y la muerte. En su nuevo lugar de trabajo, Santo se hizo muy amigo de Frank Brown. El tributo a esa amistad fue un tango, *Payaso*, escrito en una época en la que la música ciudadana aún se repartía entre las rémoras de la habanera portuaria y las milongas de provincia que miraban con recelo las galas del centro porteño. Santo investigó con audacia el andar de la especie en formación. Esa era su especialidad: aprehender de las formas en movimiento y participar de la génesis de mundos nuevos.

Al tango le ganó de mano: lo vislumbró y lo llamó, dibujando su forma en piezas de 24 compases y dos partes. Más tarde, con su alumno dilecto, José Luis Roncallo, visitó a los hermanos Rinaldi, fabricantes de esos organitos callejeros que podían capturar y reproducir música sin intérprete. Ese día recordó haber leído, también en las páginas de *La gaceta musical*, que un tal Edison, en los Estados Unidos, había aprovechado el talento de un empleado de su fábrica para desarrollar una máquina capaz de apresar para siempre la música, encapsularla con más fidelidad que la de los organitos y los rollos de pianola. Alguien le habló de cilindros musicales y cajas de música con manija, pero pensó que no era justo esperar tantas emociones de la Historia. Quizá sus hijos pudieran, alguna vez, disfrutar plenamente de las bondades de aquellos inventos.

Con *Payaso* y *No empujes...caramba*, tema este último que había escuchado de los labios de un mayoral en la estación Claridad, Santo amplió el número y el carácter de sus composiciones. Los tangos se sumaron a un buen número de marchas, polkas y habaneras —*En guardia, Pichel, Rosita*— , para satisfacción del maestro Héctor Belluci, que los incluyó en el repertorio del teatro de la Ópera y no dejó de tocarlos en los bailes de carnaval.

Santo no se engañó. Sabía que estaba lejos de la obra verdiana, su sueño de juventud, pero la popularidad que empezaba a conquistar más allá de la cultura erudita fue una tentación difícil de resistir. Por otra parte, aquello no era una traición. ¿Acaso Verdi no había traducido al lenguaje de la ópera el lirismo popular del *Risorgimento*?

En las postrimerías del siglo, el tango animaba la vida de cuarteadores y choferes, gauchos y soldados desmovilizados después de la campaña al desierto y trabajadores portuarios. Aquella música era un personaje marginal que rondaba el vasto perímetro urbano. Las veces que entraba en la ciudad, lo hacía por la puerta trasera de las buenas costumbres: en las casas de tolerancia los nombres propios quedaban resguardados de toda notoriedad gracias a la discreción de las "academias" y la distracción de tríos y cuartetos bien entrenados.

Santo no llegó a conocer ese submundo en todos sus detalles, pero vio parejas masculinas ensayando pasos en una esquina de Balvanera y escuchó tangos analfabetos en los bodegones próximos a su casa. Sabía lo que se decía sobre Buenos Aires en Europa: que era un centro mundial de prostitución, que esta práctica era inseparable del tango. También supo de la existencia de María la Vasca y de los éxitos de Roncallo en el bar El Americano. Allí su alumno alternaba fantasías, marchas y gavotas con *El choclo* de Ángel Villoldo.

Santo descubrió, con el tiempo, que el tango era la debilidad secreta de muchos músicos que él admiraba. De Francisco Hargreaves a Eduardo García Lalane, el ritmo de las orillas había despertado la curiosidad de un sector, aún minúsculo, del mundo musical argentino. Los iniciados no hacían alarde de su pasión ilícita, pero tampoco se esforzaban mucho en esconderla. Pensaban que algún día el tango sería redimido en los textos oficiales. Para Santo, en ese sentido, las cosas eran más simples. Un músico italiano dedicado a las horas festivas estaba naturalmente cerca

del gusto popular y a una considerable distancia cultural de la elite intelectual argentina. Como agudo observador de permanencias y cambios, de lo viejo y de lo nuevo, Santo encontró en la parábola social del tango cierta semejanza con su propio destino. En realidad, la música de Buenos Aires se cruzó con su vida. Él había encontrado en el trabajo musical una manera de integrarse a la Argentina, y el tango hallaría en los inmigrantes un peso social que el país criollo ni siquiera imaginaba.

Cuando Santo estaba aprendiendo que la palabra tango era algo más que un viejo vocablo de los negros del Río de la Plata, nació Rodolfo, en 1891. Luego llegaría Otilia Margarita, en 1899, en el filo de un siglo que se despedía con la euforia del proyecto liberal y el sonido chispeante de un tango con muchas expectativas de vida. Los Discépolo vivían por entonces en la calle Rincón. Con la ampliación de la familia habían decidido mudarse, algo para lo que ya eran expertos. Nueva vivienda y nuevo barrio: Santo y Luisa eran los viajeros más experimentados del mapa porteño, prueba contundente de que la ciudad aún no había cristalizado una forma y que el ser errante era la identidad de miles de argentinos. En la calle Paso al 113, sin embargo, las rutinas del barrio entraron en la vida de los Discépolo. Para ese entonces, Santo ya era un hombre de Buenos Aires, y Buenos Aires tenía muchos barrios. El músico caminaba las cuadras que lo separaban del teatro San Martín con rapidez y sabiduría, sin sumarse a los vecinos que protestaban por el circuito restringido de los *tranways*.

La educación musical nunca estuvo ausente de los ideales de Santo. Recién llegado a Buenos Aires, tomó contacto con las primeras asociaciones de inmigrantes en la Argentina y enseñó piano y contrabajo a sus compatriotas en la diáspora. También desde su puesto de director de la banda de Policía y Bomberos aconsejó a más de un debutante sobre cómo colocar los labios sin dolor sobre la boquilla de un trombón. Pero fueron las necesidades económicas de una familia bastante numerosa lo que precipitó la decisión de Santo de incluir su nombre en la nutrida lista de profesores de música de Buenos Aires.

Después de orientar a su hijo Armando en el arte que tan bien conocía, después de haber participado en 1894 en la fundación de la Asociación del Profesorado Orquestal, Santo hizo de la enseñanza una actividad profesional. No fue tarea fácil. El Buenos Aires de fin de siglo ya no era ese páramo devastado por la

fiebre amarilla al que había llegado en 1871. Ahora la actividad musical estaba organizada. Se decía que Buenos Aires era una de las ciudades con mayor número de conservatorios del mundo.

Algunos de los mejores ejecutantes combinaban la interpretación con la docencia. Clementino del Ponte transmitía sus conocimientos de piano, Gracioso Panizza enseñaba violoncello y Francisco Hargraves tenía alumnos de armonía y piano. El director de banda Crisanto del Cioppo también tenía discípulos. Pero Santo no se desanimó. Era un músico experimentado, y recordaba con claridad las lecciones de sus mejores profesores de música en Nápoles. No estaba equivocado.

La respuesta a su llamado fue inmediata, y una nueva mudanza, inevitable. En la calle México, entre Saavedra y Jujuy, Santo fundó su propio conservatorio, del que emergerían, entre otros, Roncallo, Di Tata, Silva, Pérego y Torterolo, todos nombres con algunas merecidas líneas en futuros diccionarios, reales o virtuales, de la música argentina. La enseñanza le depararía a Santo algunas satisfacciones, pero también un duro golpe. Uno de sus discípulos conspiraría para desplazarlo del San Martín, donde Santo era ejecutante y maestro sustituto. El director del teatro, italiano , jugaría el papel de Poncio Pilatos y Santo se recluiría, herido de muerte, en la casa de la calle México hasta el final de sus días. Otra decepción, como la de 1870 en Nápoles. Pero esta vez ya no habría mares que cruzar.

IV

Enrique Santos Discépolo nació el 27 de marzo de 1901, en la casa de la calle Paso 113, poco tiempo antes de que su padre sufriera la última decepción de su vida. Con el nacimiento de Enrique se cerró el núcleo familiar abierto por Luisa y Santo. Los primeros años de la infancia del niño transcurrieron entre el consentimiento y cierta involuntaria indiferencia que suelen caer sobre el último hijo. Mientras Armando cumplía con el mandato paterno en su condición de hermano mayor, eje sustituto del clan, Enrique y sus otros hermanos rondaban a Luisa en cada ceremonia hogareña y escuchaban con despreocupación los relatos de Santo sobre el agitado mundo exterior.

Once de Septiembre aún no era un barrio mítico para la historia de Buenos Aires, si bien ya tenía una fisonomía particular por todos reconocida. Tenía algunas esquinas características, como la de Rivadavia y Paso, con el teatro Marconi presidiendo las noches de todo italiano que se preciara de tal. Centrado en la parroquia de Balvanera, escenario de la política caudillesca previa a la ley Sáenz Peña, el Once era una zona de actividades diversas. El comercio vivía su gloria en el mercado fundado por David Spinetto en 1894. Desde entonces, el ritmo vital del barrio se había acelerado, sin por ello perder el Once cierta calma congénita que contrastaba con los modos de vida de otros puntos de la ciudad. Unos meses antes de la llegada de Santo a la Argentina, se habían inaugurado las dos primeras líneas de tranvía de Buenos Aires. Las dos llegaban al barrio, uniendo así el centro con el oeste más próximo. En 1901, las luces del corazón se refractaban en los suburbios, fronteras pobladas que celaban los encuentros del gran mundo con la vida interior de todos los días.

El hogar de los Discépolo era un caserón con patios de baldosas rojas, parrales, tierras con flores y animales domésticos, empezando por los primeros amigos en la vida de Enrique: un gato y un perro. Aquella vivienda habría sido del agrado de los abuelos Antonio y Carmen. En la esquina de la cuadra había cuarteadores para subir la barraca. Asomado a la puerta de la casa, Enrique no sospechaba que a poca distancia la vida ciudadana ostentaba otro ritmo, otra respiración. Aquellos primeros años quedarían sepultados en la memoria del menor de los Discépolo, para el que la vida sería desde entonces un constante viaje por la ciudad, una serie de traslados que harían insensibles los momentos de la prehistoria familiar. "Yo nunca olvido, Mordisquito", diría Discépolo poco antes de morir. Pero eso no era del todo cierto: su infancia y la primera parte de su adolescencia quedarían para siempre en penumbras. Para Armando, en cambio, el caserón de la calle Paso sería el símbolo de la infancia perdida, la arcadia del grupo unido bajo la batuta de Santo.

Cuando Santo y Luisa se mudaron a la casa de la calle México, el lugar definitivo del conservatorio, el entorno no cambió mucho. Fue apenas un deslizamiento en línea recta por el croquis de la ciudad mutante, un pequeño movimiento en dirección sur, a un sitio en el que la ecología no planteaba mayores problemas de adaptación. La nueva casa era la típica

vivienda porteña de comienzos de siglo. Había una breve galería azulejada, cuatro cuartos espaciosos— un propietario inescrupuloso no hubiera dudado en convertirlos en piezas de conventillo— y un patio interior minúsculo que simulaba una apertura al cielo. Para conservatorio era un lugar reducido, pero Santo se las ingenió para ubicar los instrumentos y los atriles en la sala principal y reservar el resto de la casa para la familia.

Enrique afianzó su andar yendo de un cuarto a otro, con las conversaciones de sus hermanos y Luisa y las escalas de los alumnos de su padre como música de fondo. Flaco y desgarbado, pronto desencantado de las exigencias físicas de la infancia, Enrique adquirió tempranamente los complejos y las inseguridades que suelen aparecer en la adolescencia. La casa era un ámbito acogedor, un refugio seguro y entretenido, pero las mejores diversiones estaban en las veredas.

El espacio público no expulsaba a los niños: era realmente de todos. Habitable y relativamente seguro, ofrecía un catálogo de aventuras a escala familiar.

Pero la placidez duraría muy poco. A partir de 1906, la vida de los Discépolo ya no sería un remanso. Un sino trágico se cernía sobre la casa-conservatorio, pronto devenida en el punto de partida de la diáspora familiar. La muerte de Santo iba a modificar los roles. Armando heredaría las responsabilidades del padre, Rodolfo sería su lugarteniente y Otilia ensayaría, sin éxito por su corta edad, el papel de confidente de su madre.

La noche del 18 de agosto, Enrique presenció, por primera vez en su vida, una pieza dramática afincada en la realidad. Esa tarde hubo fiesta en casa: Armando cumplía 19 años. El hijo mayor, fiel seguidor del arte y el *modus vivendi* de Santo, estudiaba música desde la primera infancia. Al concluir el sexto grado de la escuela, había decidido repartir sus energías entre la práctica del violoncello y los estudios de maestro normal, aunque su pasión secreta era la lectura de todo libro que cayera en sus manos. Al instrumento lo abordaba de manera metódica y disciplinada. La literatura, en cambio, ocupaba el espacio del desorden creativo, la auténtica vocación apenas asordinada por la incipiente carrera musical. Santo confiaba en Armando, confiaba en su carácter moldeado en los años de las mudanzas y el tesón, los años netamente inmigratorios de la vida de los Discépolo.

El hijo mayor parecía saber lo que quería, si bien su personalidad era una alternancia un poco desconcertante de voluntad y

recogimiento, producción y meditación. Esa noche, Armando decidió invertir los papeles de la ceremonia familiar. El mejor regalo que podía recibir en su día de cumpleaños era la aprobación paterna, cuanto menos una sonrisa en el rostro endurecido de quien no podía dejar de pensar en la música de los teatros y el escenario de la traición.

El hijo preparó, en nombre del padre, un breve concierto de violoncello y piano. Acompañado por un amigo que estudiaba en el conservatorio, esperó pacientemente que concluyera la cena para sacar el instrumento del estuche. En torno a los músicos, la familia escuchó en silencio la interpretación de Armando. Fue un réquiem anticipado. La neumonía que aquejaba a Santo desde hacía algún tiempo fue fatal a la mañana del día siguiente. El 19 de agosto de 1906, quizá soñando con la música de su hijo y la coreografía del Tirreno, Santo moría de un ataque al corazón, muy lejos de Nápoles.

Enrique creció de golpe. El escudo protector cayó irremediablemente con la caída final de Santo. El 20 de agosto, el músico napolitano fue enterrado en el cementerio del Oeste, después de ser velado en su hogar, entre familiares y amigos, un puñado de discípulos avezados y antiguos compañeros de orquesta. Santo murió sin escribir la gran ópera que había soñado en las aulas del conservatorio Real de Nápoles. Prácticamente borradas de la memoria oficial de la música argentina, la vida y la muerte de Santo pasaron inadvertidas en un país más preocupado por el futuro que por la constancia de su pasado.

Buenos Aires no se detuvo en su veloz carrera hacia el fastuoso Centenario. El día que murió Santo, en los diarios había buenas noticias para los inmigrantes. Se esperaban, para septiembre, 30.000 agricultores golondrinas que, previa estación en el Hotel de los Inmigrantes, se dirigirían a distintos puntos del país. Rubén Darío, cuya influencia sobre los poetas nacionales no era difícil percibir en versos consagrados y cuartetas ignotas, recibía la última ovación rioplatense antes de embarcarse con destino a París, a fines de agosto. En el Ópera se presentaba la compañía dramática de Tina Di Lorenzo, mientras en el Politeama Leopoldo Frégoli seguía combinando ropas. Frank Brown, el amigo de Santo, divertía a Mr. Root, el secretario de Estado norteamericano de gira diplomática por el sur. A pocas cuadras de allí, la Bella Otero era aplaudida en el Nacional, a la misma hora en que Donato Rotoli y su compañía lírica deleitaban a los clientes del

Marconi. Todos estaban en sus lugares. Por primera vez desde 1871, Santo no participaría de la nocturnidad porteña.

Para Luisa las cosas fueron de mal en peor. El fantasma del conventillo, realidad que campeaba muy cerca del hogar, la atormentaba. Si bien el dinero nunca había faltado, los ahorros de Santo no bastaban para mantener a la familia. El generoso ofrecimiento de ayuda económica de su hermana la incomodaba. Con Santo siempre habían sobrevivido dignamente, sin deudas ni cuentas pendientes. Ahora todo era más difícil. Muerto su director, el conservatorio había desaparecido. Aquellos institutos de comienzos de siglo eran pequeñas empresas familiares que nacían y morían con el fundador. Carecían de memoria institucional, no tenían historia y rara vez tenían un futuro asegurado.

Armando, sostén físico y espiritual de la madre y los hijos, ingresó en la Escuela Naval, pero antes del año abandonó los estudios. No podía ser marino ni maestro de escuela ni siquiera comerciante. Trabajaría por un tiempo como empleado en una casa importadora y, más tarde, como contador en una fábrica de tejidos. Pero su futuro estaba en el teatro, otra vocación más o menos secreta, indirectamente alentada por Santo y Luisa en sus mejores años. En 1908, el ex violoncellista amateur debutó como actor en la Casa Suiza, integrando la Compañía Nacional de Aficionados, de la que Camila Quiroga, aún desconocida, pronto sería primera actriz. Armando fue el amante de *Musica di camera* de Alberto de Zavalía. Era el papel de un seductor para un seductor. Aquel fue su contacto inicial con la materia viva del teatro, más allá de algún recuerdo de la infancia.

Armando creyó que los escenarios podían salvar a los Discépolo de la ruina total. Un año más tarde, la casa de México fue abandonada. La reemplazó una modesta vivienda en la calle Caracas. Pero los esfuerzos de Armando y el apoyo de todos no bastaron para ahuyentar el clima crepuscular que parecía haber caído sobre la familia. Después de la muerte de Santo, la salud de Luisa había empeorado. Una profunda depresión la debilitó, dando lugar a la enfermedad del romanticismo. Sus pulmones corrieron la misma suerte que la de los de su esposo. Luisa murió de tuberculosis el 16 de mayo de 1910. Tenía 46 años, una edad en la que las mujeres argentinas o ya habían resuelto definitivamente sus problemas con la seguridad y la rutina de la fortaleza burguesa o el destino las había castigado con la pobreza irrever-

sible y una prole ingobernable, cuando no los peligros de la mala vida.

Ella no había estado en ninguno de los dos bandos. Viuda de un profesor de música, Luisa había sido, como Santo, habitante de la frontera que mediaba entre de la naciente clase media y el vasto mundo popular del que, de vez en cuando, emergían algunos artistas y sobrevivientes de mil oficios. Murió confiada en el talento de sus hijos para hacer equilibrio en la línea de demarcación social. El ejemplo de laboriosidad y amor a la belleza de Santo y Luisa fue, sin duda, el capital que salvó a los jóvenes Discépolo de una vida miserable.

Con la muerte de Luisa, la familia terminó de desintegrarse. Los menores, Otilia y Enrique, no pudieron compartir la bohemia de Armando y Rodolfo. Se fueron a vivir con Carmen, una hermana de Luisa casada con José Chinolo, un próspero profesional que a los ojos de los Discépolo era el prototipo del millonario sudamericano. La vida sin restricciones dejó el turno a un estricto código de conducta, muy al norte de ese límite social que había sido la preocupación y el orgullo de los Discépolo, su peculiar signo de distinción. De la permeabilidad de la familia original, forjada con el modelo de los padres, Enrique fue socializado con la reglas estrictas del *parvenu*. Aprendió las señas de una burguesía inflexible, replegada sobre sí misma para protegerse de las acechanzas de lo que no conocía. Escuchó decir que su futuro estaba en alguna carrera liberal, preferentemente la medicina. La dureza de la tía Carmen iba a ser legendaria en el imaginario familiar.

Para Enrique el mundo se volvió silencioso, todo lo contrario al hogar musical en el que había nacido. Se adiestró para no exteriorizar las rebeldías que estaban marcando el paso de la infancia a la pubertad. Aprendió a vestirse especialmente para el almuerzo y la cena, a no hablar ante los mayores, a no jugar en la calle con los de su edad, a renunciar a la identificación con la mayor parte de la infancia argentina de los años 10.

Se trató, en cierto sentido, de una operación diametralmente opuesta a la desplegada por Santo en el nuevo mundo. Si el hogar original había sido una realidad en crecimiento, una experiencia construida sobre las ilusiones y los sueños de la inmigración, zona franca para las resonancias teatrales y musicales, la vida con los tíos ricos fue todo lo contrario. Otilia se adaptó a la nueva vida, acaso sabiendo que las opciones de una mujer en aquellos años

no eran muchas. Enrique, en cambio, devolvió a los tutores la educación recibida con una imagen radical de tristeza y aparente resignación.

La educación primaria en el Colegio Guadalupe, de los curas verbistas, contribuyó considerablemente a la forja de una infancia triste. La educación en el establecimiento de Mansilla y Julián Álvarez, creado por sacerdotes alemanes en 1903, tenía fama de ser muy severa. El maestro de Enrique, el hermano Eduardo Quirín, sería recordado como un eficaz "corrector de menores". Si la intención de los de Luque era rectificar la educación doméstica que Enrique había recibido de manos de los bohemios Santo y Luisa, el Guadalupe era el colegio indicado para intentar hacer del pequeño un respetable burgués.

Enrique, que entró directamente en segundo grado, no defraudó a sus protectores. Durante los dos años que estudió con los sacerdotes de Palermo fue un buen alumno. El primer año integró el grupo de "Segundo Superior", aquel conformado por los chicos de promedio alto. Quirín no era un maestro de notas fáciles. Sobre 50 puntos, los niños más aplicados de la promoción 1910 del colegio apenas superaron la mitad del total. El rendimiento intelectual de Enrique estuvo casi siempre por encima de la media: 34 en Urbanidad, 30 en Lecturas, 30 en Canto, 30 en Gimnasia, 25 en Geometría, 27 en Caligrafía. Tuvo algunos problemas en Ciencias Naturales (20) e Instrucción Cívica (20), y la Historia Sagrada no le resultó muy atractiva (23), pero sus notas en Conducta (32) y Aplicación (25) compensaron los descuidos.

Al año siguiente, las notas fueron más altas: Lectura (33), Escritura (34), Composición (33) y Geometría (32) fueron sus grandes logros. A la Historia Sagrada, por su parte, empezó a estudiarla con algún interés (33) y tanto su conducta como su asistencia estuvieron entre las más altas de aquel Tercer Grado. Pero el rendimiento no se tradujo en felicidad. Aquella infancia parecía estar fijada para siempre en una imagen sombría de la vida. Enrique siempre la recordaría de modo negativo: decidida por los tíos ricos y vigilada por los sacerdotes alemanes.

Se trató, sin duda, de una infancia alejada del típico imaginario barrial con el que se estaba construyendo el ser mítico de la cultura popular argentina. El momento de los cambios físicos decisivos, de las definiciones y las presunciones, no estuvo rodeado de los mejores augurios. En sus escasos y contradictorios apuntes autobiográficos, Enrique no dejaría de señalar las condi-

ciones de su infancia y las distancias que se interpusieron entre el mundo popular idealizado y su propia vida. "De mi infancia", le diría al periodista Andrés Muñoz en 1937, "conservo pocos recuerdos. Mejor dicho, procuro no conservarlos. Tuve una infancia triste. Yo nunca pude decir aquello de 'cachurra monta la burra', ni hallé atracción alguna en jugar a las bolitas o a cualquiera de los demás juegos infantiles. Vivía aislado y taciturno. Por desgracia, no era sin motivo. A los cinco años me quedé huérfano de padre y antes de cumplir los nueve perdí también a mi madre. Entonces mi timidez se volvió miedo y mi tristeza, desventura. Recuerdo que entre los útiles del colegio tenía un pequeño globo terráqueo. Lo cubrí con un paño negro y no volví a destaparlo. Me parecía que el mundo debía quedar así para siempre, vestido de luto."

El aprendizaje de la autocompasión, presente en sus mejores tangos, quizás empezó en aquella casa en la que se sintió extranjero, más extranjero que Santo en Buenos Aires, más frágil que Armando escribiendo su primera obra, menos capacitado que Otilia para adaptarse a los nuevos protectores.

Pero esa vida de encierro y compostura no duraría mucho. Dos años después de la muerte de Luisa, Armando se casó con Teresa de Rosa, otra hija de una familia de artistas y hermana de un dramaturgo amigo de los Discépolo. La pareja alquiló una casa en la calle Pasteur, entre Lavalle y Tucumán. Los recién casados decidieron que Enrique crecería mejor a su lado, en una segunda infancia más próxima al espíritu de Santo y Luisa que a los modales remilgados de los tíos maternos. Enrique se alegró de que Armando hiciera valer su recientemente adquirido status de padre adoptivo. Fue así como, por decisión del hermano mayor, Enrique prosiguió los estudios primarios en una escuela de Anchorena y Santa Fe, cerca del Guadalupe pero esta vez bajo el espíritu de la ley 1420.

Atrás quedarían muchas cosas, tanto para el mayor como para el menor de los Discépolo. 1910 había dejado muchas luces encendidas en las calles céntricas, escenografía de un festejo nacional de cara el exterior. Para Armando, el Centenario sería imborrable por su debut autoral. *Entre el hierro, su* primera obra, fue aceptada por Pablo Podestá para ser estrenada en el teatro Buenos Aires. Había pasado una prueba de fuego.

Los Podestá eran los principales protagonistas del espectáculo argentino, los fundadores de una escena que, en torno al

Centenario, alcanzaba una masividad sin competencia. Nada se comparaba al teatro y ningún apellido tenía el prestigio de Podestá. El cine aún era una curiosidad circense, en todo caso la promesa de un futuro lleno de relatos por imágenes.

Pablo Podestá era el actor superior de la época, admirado por todos, desde Eleonora Duse hasta André Antoine. A diferencia de esos hombres cultos que medían sus gestos con los dones de una técnica más o menos meditada, más o menos consciente, Pablo era un actor intuitivo, de escasa preparación pero de maestría insuperable. Primero Armando y más tarde Enrique, los Discépolo descubrieron en el genial actor la comunión del teatro y la magia de la actuación. Nunca olvidarían la lección del maestro. Tampoco su locura.

Enrique participó con excitación de los inicios teatrales de su hermano. Concluido el ciclo primario, ingresó en la Escuela Normal Mariano Acosta con el objetivo de ser maestro, insistir en uno de los tantos caminos por los que, sin éxito, se había encaminado Armando alguna vez. Entró con mucho entusiasmo y expectativas. Había apresurado el último año de la escuela primaria para, con los catorce años mínimos que exigía el Normal, iniciar su carrera docente.

El primer día de clase conoció al profesor Ojeda, el de matemáticas. No fue un buen comienzo. Enrique nunca aprendería los rudimentos del álgebra, incapacidad que acaso explicaría su imposibilidad de acceder a la lectura del pentagrama, una forma artística de las matemáticas. Pronto descubrió que no era ese el mundo que lo atraía. La seducción de los escenarios, desencajada de los moldes convencionales, no muy diferente de la experimentada por Santo, era lo suficientemente fuerte como para distraer al alumno de buenas notas y colocarlo del otro lado de la clase. Las pruebas orales cotidianas, ese pasar al frente que mezclaba los honores de la distinción con la humillación ante los pares, se convirtieron para Enrique en el *tour de force* de la vocación latente, un primer campo de prueba donde potenciar su vena dramática. Todo el colegio celebraría aquellas clases convertidas en pequeñas dramatizaciones.

A los pocos meses de su ingreso en un colegio lleno de prestigio, por el que habían pasado y pasarían futuros políticos, escritores y científicos, Enrique se descubrió incapaz de seguir una educación sistemática. Desde sus primeros contactos con compañeros y profesores, el practicante de maestro devino en

actor naturalmente. Los gestos de Enrique, su discurso fluido y chispeante, la expresión total del cuerpo al servicio de cada palabra —todo más notorio por la corta edad— fueron relativizando el contenido de las lecciones y poniendo en primer plano el histrionismo.

"Usted es un verdadero actor", le dijo un día un profesor, uno de los tantos que disfrutaba secretamente de cada actuación de Enrique en las clases. Para los cánones de la educación argentina anterior a la reforma universitaria de 1918, aquella definición podía encerrar, irónicamente, cierta condena a la falta de solemnidad, al aparente vaciamiento de sentido de un discurso más apoyado en la representación que en el peso específico de las palabras.

Sin embargo, Enrique creyó en las palabras, vislumbró en las opiniones de todos sus compañeros un futuro que armonizaba con la vida de su admirado Armando. La actuación, aprendería Enrique, era simultáneamente una enseñanza y un aprendizaje. También una manera de tapar el rostro con máscaras impenetrables, un ejercicio de extrañamiento que conmovía a la gente hasta las lágrimas, haciéndola partícipe de otras vidas y otras historias.

La relación del teatro con la realidad era el punto clave de la atracción. Los Discépolo, que auscultarían el latido de la vida argentina como pocos, acababan de descubrir un modo elíptico pero protagónico de disputarle a la elite cultural la construcción del imaginario social, y quizá también de la realidad. Tras las huellas de su hermano, Enrique descubrió los poderes del teatro, a una edad en la que la adultez parece ser un atributo de los otros.

Uno de sus profesores, Valentín Mestroni, intentó sin éxito persuadirlo para que siguiera sus estudios normales, según le contaría el docente a Enrique Mayochi muchos años después. Pero todo fue en vano. Enrique se encontró en el segundo año de sus estudios sin haber rendido las materias del primero, sin registro de sus notas. Quizá por pudor, tal vez por deseo de inscribirse en el linaje célebre del Mariano Acosta, Enrique escondería la verdad de su paso por el magisterio: su nombre no figuraría en el libro de alumnos ni el registro de notas del establecimiento, lo que indica lo efímero de su paso por el nivel secundario.

Según su propio relato, Enrique dejó el colegio no sin antes rendir exámenes en nombre de sus compañeros. En una época en

la que los exámenes no eran tomados por los mismos profesores que dictaban clase y se podía rendir sin libreta de enrolamiento en mano, un alumno con dotes actorales burló las reglas tácitas del sistema educativo. La anécdota tuvo un final discepoliano: cuando el burlador rindió la prueba "verdadera", su propia prueba, fue reprobado. Supo por los otros, pero no por él mismo.

La huelga de alumnos de 1915 también le reservó a Enrique un pequeño papel, que algunos de sus compañeros no iban a olvidar jamás. Los alumnos se citaron ese año en un galpón, a la vuelta del colegio, donde discutieron las medidas a tomar. Esa vez, Enrique tuvo asistencia perfecta: animó los entremeses improvisados de las asambleas con recitados cómicos y parodias de cantantes. Integrante casi fantasmal de lo que en el Mariano Acosta se recordaría como "la generación del 14", Enrique debe de haberse cruzado por los pasillos del edificio de General Urquiza y Moreno con Leopoldo Marechal, Fermín Estrella Gutiérrez, Bernardo Vainicoff, Américo Ghioldi y Juan Mantovani, todos alumnos de su misma generación.

El teatro creaba ídolos populares, hacía menos dolorosa la vida, aunque muchas veces ponía en escena las distintas formas del dolor. Exigía, por parte de los autores, gran capacidad de observación y audacia para intentar transformar las cosas desde la estrategia escénica. El teatro era, al mismo tiempo, un modo de representación y un modo de explicación del mundo. Enrique empezó a encontrar en las situaciones teatrales respuestas a preguntas que los cuestionarios de la escuela ni siquiera contemplaban. El teatro era una ventana privilegiada para analizar a la sociedad transfigurada, pero también una forma de vida, una profesión, ni más ni menos valiente y digna que la de Santo.

No sólo la teatralidad de sus prácticas de clase anticipó la profesión. También las rabonas a la librería de la calle General Urquiza, desde donde Enrique espiaba el tránsito de los profesores literalmente tapado por los libros que le revelaban el mundo. La pérdida de vocación docente no estuvo necesariamente reñida con los valores intelectuales. En aquella librería, a pasos del gran portón del colegio, Enrique prosiguió su formación en charlas desordenadas con el librero, al que le acercaba bollos comprados en la panadería más popular de barrio y mate de media mañana a cambio de un corpus de lecturas conformado por relatos de viajes y aventuras, cuentos fantásticos y piezas de teatro. Verne y Salgari convivieron así con Shakespeare, Floren-

cio Sánchez y Roberto Payró, estos últimos impresos en los sueltos de las primeras revistas de teatro que anticipaban el auge de *Bambalinas* y toda una literatura complementaria a los escenarios. Otras veces la rabona se perpetraba en la fonda de don Juan Franco, en la calle Moreno antes de llegar a Rioja. Allí la atracción eran las empanadas chicas, con algún vino de baja estofa, toda una excusa para cultivar la camaradería con los compañeros de la escuela y tutearse con los códigos de la vida adulta.

El tránsito de un mundo a otro, de la preparación docente a las pretensiones actorales y autorales, duró poco tiempo. Después de algunas discusiones más bien estériles, regidas por un sentido común del que íntimamente ambos descreían, Enrique y Armando se pusieron de acuerdo: el menor de los Discépolo sería actor. Para ninguno de los dos el camino iba a ser sencillo. La paternidad de Armando era un rol insobornable. Había asumido con todas las de la ley las responsabilidades del padre ausente. Lo que en otro hubiera sido un rigor al servicio de la economía burguesa, los mandamientos de una vida "normal", en Armando la buena paternidad se tradujo en exigencia estética y ética. Enrique sería actor si ese era su deseo, se convertiría en un hombre de teatro. Pero no gozaría de favores especiales. No habría un nepotismo de los Discépolo en un ambiente que ya reconocía en Armando a un buen dramaturgo.

Cierta vez, a comienzos de su carrera actoral, Enrique se presentó ante Blanca Podestá para trabajar en una pieza de Max Nordeau traducida por Edmundo Guibourg. Tanto éste como Blanca recordarían más tarde la severidad de Armando a la hora de evaluar las indudables condiciones de Enrique. Nada hubiera sido peor para Armando que la sospecha de favoritismo familiar. No puso escollos ni pruebas desmedidas en la vida de Enrique, pero tampoco le despejó el camino. Lo alentó desde la intransigencia, sin perderlo nunca de vista. El adolescente hizo casi siempre lo que quiso, pero lo hizo bajo la mirada supervisora de su hermano mayor. La protección podía incluir también, según las pautas de la paternidad clásica, algún sopapo para corregir "malas conductas", o como una simple y contundente advertencia de la violencia del mundo exterior.

Enrique quería y admiraba profundamente a su hermano. La convivencia, propuesta con generosidad por Armando, era un signo de confianza y afecto que Enrique había percibido inmediatamente. La dedicatoria con la que se iniciaba *Entre el hierro*, "a

mis hermanitos Otilia y Enrique", no había sido una formalidad ni un requisito social. Para Armando, las palabras finales de Santo encomendándole el cuidado de la familia resonarían siempre en su conciencia.

Sentado en la primera fila de cada ensayo, escuchando en silencio devoto las charlas entre bambalinas, las opiniones ilustres y las voces de la creación, Enrique asistió al nacimiento de un dramaturgo. A los once años de edad, cuando aún estaba en la escuela primaria, presenció el estreno de *La fragua*, en el teatro Apolo, a cargo de la compañía de Guillermo Battaglia. La mezcla de espíritu combativo y desencanto de la obra, que planteaba el tema de la injusticia social en la Argentina del Centenario, produjo un fuerte impacto en Enrique, que vio en escena las apasionadas conversaciones que poco más tarde viviría en una casa de la calle Rioja. *El guarda 323*, *El patio de las flores*, *El movimiento continuo* y *Conservatorio la Armonía*, entre otras obras menores de Armando escritas en colaboración, iban a marcar una progresiva agudización de los sentidos puestos sobre el tejido social de la ciudad en particular y del país en general. Incluso en las comedias menos ambiciosas de aquella etapa de la que Armando renegaría, su teatro pondría en acción al sujeto escamoteado de la Historia, con sus tics y modales auténticos, en el marco de sus conflictos y armonías.

Si bien aún faltaban algunos hallazgos para la irrupción del grotesco rioplatense, a lo largo de los años 10 Armando ganó un lugar bastante destacado en el abecé de la dramaturgia nacional. Un par de aquellos textos cuestionaba, con efectivos recursos teatrales, el costo social de la modernización argentina. En ellos, y a través de ellos, Enrique aprendió a mirar el mundo críticamente, con una ética para enfrentarlo. Pero no estaba allí la clave de la vocación.

Fueron los actores, los grandes actores de la época, los que noche tras noche acrecentaron el interés de aquel espectador voraz. Su imaginación voló cada vez más alto. A través de Roberto Casaux, Florencio Parravicini y Guillermo Battaglia, un Enrique fue descubriendo el mundo antes de abandonar los pantalones cortos. Aquello fue una educación estética, y también una educación sentimental: a los 16 años, después de tantas mudanzas y ausencias, el hijo menor de Santo había encontrado en la simulación del teatro el sitio desde el cual recomponer una biografía fragmentada.

CAPÍTULO 2

Sabihondos y suicidas

I

Le bastaron unos pocos minutos en una mesa lateral, a prudente distancia de los oradores de turno, para interiorizarse de la historia del lugar. La primera vez que Armando entró en el café de Los Inmortales saboreó el regusto de los relatos gloriosos. Supo que allí Charles de Soussens había ofrecido sus mejillas a los poetas argentinos, no para ser golpeadas, sino porque atesoraban dos besos de Víctor Hugo. Oyó decir al actor Francisco Ducasse, el gran amante de la escena, que un parentesco del que todos desconfiaban lo unía al autor de *Les chants de Maldoror*. Le contaron que José Ingenieros había diagnosticado el presente argentino en el tiempo ralentizado del café, y que Rubén Darío no había dudado en zambullirse en Los Inmortales cuando anduvo por Buenos Aires.

Armando vio discutir acaloradamente a escritores y filósofos que admiraba. Escuchó la voz inconfundible de Guillermo Battaglia recordarles a todos que ni Shakespeare ni D'Annunzio guardaban secretos para él. Conversó con José González Castillo y Carlos Mauricio Pacheco, dramaturgos que como él no se conformaban con las fórmulas fáciles del sainete. Los fantasmas de Florencio Sánchez y Evaristo Carriego, clientes influyentes, tenían sus bien ganados lugares en la agenda inmortal.

Tampoco faltaron las reflexiones sobre las vanguardias europeas. Cuando Enrique empezó a leer con fruición todo lo que llegaba a sus manos, el tema de moda en los círculos teatrales era el nuevo teatro italiano. También la vigencia de los rusos era

conmovedora, un golpe al corazón, de Chéjov a Gorki, sin olvidarse de los anarquistas eslavos. Los referentes universales tenían sus mesas simbólicas en todos los cafés del centro con alguna pretensión teatral y literaria.

Todos sabían que Los Inmortales no era un café común y corriente. Su fama estaba recostada sobre en un trípode cultural: periodismo, teatro y anarquismo eran las llaves que abrían las puertas de aquel mundo. Fundado por el francés León Desbarnats una mañana del siglo XIX, desde su nacimiento había sido el lugar de las grandes tertulias y los duelos verbales. La generación de Armando vivió un punto de inflexión de Los Inmortales, cuando en 1914 el querido francés tuvo que volver a su país para defenderlo de los alemanes. Para ese entonces, Los Inmortales no sólo era un café con tradición intelectual. La política respiraba a gusto en aquel predio. No eran pocos los clientes que recordaban haber pasado alguna temporada en el penal de Ushuaia por defender sus ideas.

De regreso en casa, Armando le relataba sus impresiones a un Enrique deslumbrado. Durante varias noches, en el regazo de Teresa, una cuñada devenida en madre, un chico de diez años escuchó en silencio los detalles de aquel espacio sagrado, como si se tratara de una novela de Salgari, el compatriota de Santo. Así fue como, antes de conocerlo personalmente, Enrique fue armando un rompecabezas mental con los cuadros de Los Inmortales. Percibió en la voz de su hermano la excitación provocada por el contacto con aquellos que habían ingresado en el campo mágico de la letra impresa. Pero había una valla generacional que el mayor de los Discépolo no podía —y quizá no quería— transgredir. Enrique escuchó así de labios de Armando la confesión de que aquel, el de Los Inmortales, no era el ámbito natural de los Discépolo, más allá de las simpatías ideológicas y las ambiciones juveniles.

Cuando Armando empezó a escribir obras de teatro, el café de Desbarnats representaba a la vieja guardia de la inteligencia porteña. Para los nuevos escritores, la relación con ese mundo era problemática y no pocas veces contradictoria. La militancia anarquista de varias mesas del reducto facilitaba el acercamiento entre viejos y jóvenes, pero ello no borraba por completo las marcas generacionales.

El célebre local era, para un hombre de teatro, el ámbito de la crítica y la consagración intelectual, un espacio recortado de

la geografía céntrica en el que las convenciones de la vida cotidiana parecían suspenderse para dar rienda suelta a la bohemia intelectual. Pero los Discépolo debían buscar otro espacio, fundar con sus pares un nuevo recorrido urbano. Empezaron por el barrio, cuando aún vivían en el Once. Allí descubrieron, en las inmediaciones del teatro Marconi, la parada del Centenario, en la esquina de Rivadavia y Pichincha. El Centenario era un bar en el que se jugaba a las cartas, se comía y, sobre todo, se bebía hasta altas horas de la noche. Más tarde, el local se mudó a mitad de cuadra, cambio su nombre por el de Oberdam y siguió siendo el foco de la bohemia del Once, muy cerca de la librería de un tal Ameghino, uno de los tantos amigos de Armando que Enrique supo frecuentar con el deslumbramiento de un iniciado.

Por las mesas del Centenario y el Oberdam desfilaba un vasto repertorio de tipos urbanos. Enrique, que acababa de salir de la escuela primaria, acompañaba a su hermano en las travesías nocturnas. Aún no había cumplido los 13 años y ya trasnochaba de la mano de Armando, escuchando todas las explicaciones sobre la noche y sus habitantes. Jamás olvidaría aquellos primeros bares de su vida. De ese conjunto borroso que terminó siendo su infancia, las imágenes del Centenario y el Oberdam no se le borraron nunca de la memoria. Sus amigos oirían una y otra vez los relatos discepolianos sobre los bares míticos. El catálogo humano de los cafés en boca de Enrique se convertiría, con los años, en uno de los relatos típicos de cierta filosofía de la experiencia porteña.

En plena celebración juvenil, los hermanos recordaron con emoción a Santo. Lo imaginaron recién desembarcado en Buenos Aires, tratando de comunicarse con la gente a través de gestos, buscando italianos también perdidos en la ciudad en gestación. Pensaron que Santo y Luisa habrían aprobado aquellas exploraciones en las que se conocía gente diversa, se entablaban conversaciones que parecían agotar todos los temas y, en cierto modo, se aliviaba la angustia que generaba el cambio de día. Así como Santo, antes de conocer a Luisa, había encontrado una familia sustituta en los fosos de los teatros y en las bandas de una aldea con pretensiones de gran ciudad, ellos tenían en los cafés un lugar donde buscarse a sí mismos, una frontera lábil entre el mundo privado y el mundo público. Los cafés, pronto lo supieron, eran sitios en los que los hombres se educaban, se hacían de amigos y aprendían a convivir en tránsito por la vida.

El plano que Enrique podía conocer a mediados de los años 10 tenía, por cierto, sus límites. Armando, ya todo un dramaturgo, ejercía control sobre las salidas de su hermano, marcándole aquellos lugares a los que lo podía acompañar. La diferencia de edad, por otra parte, lo había premiado con un cúmulo de experiencias nocturnas que no estaban al alcance de Enrique. Bares como Don Quijote, donde se reunían Florencio Parravicini y su troupe, y peñas como la del Paulista o la de La Brasileña —el reducto del "mal metafísico" de Manuel Gálvez— eran bien conocidos por Armando y apenas intuidos por el hermano menor.

II

Aquellas veladas con sabihondos y suicidas marcaron a Enrique con un fuego existencial que, con los años, fundiría las imágenes de uno de sus mejores tangos. Los cafés porteños eran un verdadero muestrario de todos los plieges de la ciudad. Jugadores y actores, comerciantes de los mercados de la zona, escritores ignotos y algunos periodistas en busca del aguafuerte que fundamentara futuros ensayos de interpretación delineaban un universo acaso más representativo que el de Los Inmortales. Si este era el reducto de la consagración y el prestigio, los cafés de la calle Rivadavia —al que pronto pertenecería el de Los Angelitos, imán para los habitante del tango— agrupaban a un grupo de aspirantes a la primera fila del teatro.

Armando, ya conocido, y Enrique, un chico con ganas de hablar pero siempre escondido bajo el ala protectora del hermano-padre, vieron en el desfile espontáneo y caótico de los cafés del Once una pléyade de escritores jóvenes que emergía inspirada en los recursos de la dramaturgia. Desde Federico Mertens, ex compañero de escuela de Armando, hasta Mario Folco y Rafael de Rosa, amigos desde entonces de los Discépolo, una generación de autores en ciernes adquirió conciencia de tal en aquel ambiente.

La escritura y su soñada traslación al código de la escena recibieron el bautismo de la mala vida porteña. Era el destino de un grupo sin manifiesto, pero también la elección romántica de una generación que veía a sus mayores entronizados por la fiesta del Centenario y no siempre atentos a la áspera música de los

conventillos. Los nuevos cafés permitían gestos inaugurales y prestaban sus mesas para tomar nota de la tipología urbana, eso que las imágenes culturales del Centenario habían empujado hacia los márgenes. La experiencia de los bares de la pubertad de Enrique fue anticipando las tertulias del próximo barrio.

Enrique entrenó su mirada, como lo hiciera muchos años antes Santo desde el foso del teatro. Educó los sentidos al fragor de aquellas vidas ajenas que a veces coloreaban las lecturas de contrabando. En los cafés vio el verosímil de la sociedad porteña del *novecento* en su viaje sin retorno a un nuevo tiempo. Nada le fue indiferente: el habla de aquella gente, los olores, los sonidos, las temperaturas.

Años más tarde, Enrique sabría que el café con vida propia, asistido por una clientela más o menos fija, no era un invento argentino. En Madrid y París conocería los detalles de una historia escrita en primera persona por los poetas simbolistas y los grandes periodistas de Europa, por burgueses y revolucionarios, en francés y en castellano, preferentemente, pero también en otras lenguas. Reconocería en los recuerdos de los primeros cafés de su vida una de las fuentes de inspiración para la interpretación del *ethos* porteño.

En materia artística, Enrique no era ingenuo. Como en el teatro, donde reinaba la magia de Battaglia y Casaux, en los cafés se representaba la vida en el código de hombres que se sabían observados, que se prestaban a una ceremonia cómplice. La teatralidad de las horas en el café era una puesta en escena de la vida. Esa forma de exhibir los sentimientos, de vulnerar pudores en compañía de otros seres solitarios señalaría el carácter dual de la cultura del tango, y en particular de los tangos discepolianos: la expresión de un dolor y la poética de ese sentimiento. Más que aprender a no pensar en él, Enrique aprendió a tomar cierta distancia inteligente de la propia experiencia: el "vivir y el verse vivir" pirandelliano. Con ese extrañamiento tomó nota de él y de los otros.

Su reloj se puso en hora con los de los bares. Como ámbitos de sociabilidad, los cafés eran la vida en extramuros de los hombres. Estaban más allá del hogar, más allá de la normativa diurna, al margen de las señalizaciones impuestas por el trabajo. En el código francamente sexista de los cafetines se construía un imaginario masculino que compensaba carencias afectivas, amortiguaba los golpes y dibujaba, entre humo y sabores fuertes, un estilo de vida casi extremo, a la vez que muy familiar para el

porteño. En esa dimensión había un poco de todo lo que faltaba en el tiempo reglamentado de la producción. Acodados en la barra o apretujados en una mesa incontinente, los hombres del café analizaban la realidad protegidos por la noche, imaginaban utopías y, de vez en cuando, reflexionaban sobre sus propias vidas. Suspendida por un par de horas la rutina de los trabajos y los días, el café parecía una isla iluminada desde la que el mundo cobraba forma y sentido.

Aquella filosofía nocturna, común a todos los reductos, no borraba ciertas diferencias en los usos y costumbres. Entre los bodegones del barrio donde vivían los Discépolo y las exclusivas *rotisseries* del centro había un abanico de posibilidades determinado por la estructura social del país y el principio burgués de distinción. No obstante, una sensibilidad compartida unía los puntos intermedios con lazos invisibles. La cultura de los cafés recomponía la diversidad social estableciendo sus propias reglas de filiación. La cédula de pertenencia a un local no era excluyente, si bien la frecuencia determinaba el grado de compromiso afectivo del concurrente, su única credencial válida para ser admitido.

Desde el primer día, Enrique admiró la democracia de los cafés, la tácita aceptación de la diferencia de voces. También el peso de las tradiciones populares, esa peculiar aristocracia simétrica a la de las clases dirigentes. Al él le pasó lo mismo que a Armando en el café de Los Inmortales: enseguida supo ver el cuadro de honor de la bohemia, su mitología arrabalera. Para un adolescente que crecía a la par de la ciudad, el café fue la casa de todos los relatos. Enrique escuchó o creyó escuchar las confesiones más íntimas y los proyectos más valientes. Se sintió depositario de aquellos saberes alternativos. Unos años después, reencontraría en el restaurante El Tropezón las coordenadas descubiertas entre la infancia y la adolescencia.

III

El nuevo barrio de los Discépolo, al sur del Once, era una zona de mayorales y cuarteadores, planchadoras y costureras como las de los versos de Carriego que Armando admiraba. No había duda: allí vivía "el alma del suburbio".

Le decían Corrales Viejos, referencia de significado claro para los vecinos más antiguos: en 1867 habían empezado a funcionar, en la esquina de Caseros y Monteagudo, los Mataderos del Sur de la Convalecencia. La urbanización de Buenos Aires a fines del siglo pasado había permitido que el barrio rompiera la monotonía del mundo semirrural. Algunas casas de dos pisos rozaban el estilo señorial y ofrecían una serie de comodidades impensables un poco más al este, donde el conventillo había borrado los signos de bienestar de las viviendas clásicas. Si en tiempos de Santo, cuando Buenos Aires era una misma y pequeña cosa, la zona de Once había sido el suburbio prototípico, después del Centenario el barrio como universo compacto vivía en sitios como Viejos Corrales y Boedo. Ya más al oeste, en Flores y Floresta, la vida se hacía decididamente residencial, una prolongación privilegiada de los modos urbanos consolidados poco antes de que naciera Enrique.

Parque de los Patricios, así se llamaba el barrio desde 1903, era uno de los sectores más singulares de todo Buenos Aires. Tal vez cuna del tango en tiempos de la campaña al desierto, la zona albergaba pulperías del siglo XIX y esquinas con compadritos que sorteaban con éxito el control policial. En torno al Centenario, Parque Patricios ya tenía personalidad. Los memoriosos recordaban algunas payadas célebres llevadas a cabo bajo el cielo de los Corrales. Las figuras fundacionales del tango no habían olvidado aquellas manzanas de Buenos Aires. Villoldo, Saborido y Gobbi habían asistido a los cafés característicos del lugar en la época más itinerante del tango criollo.

Mezcla de tradición y novedad, Parque Patricios se identificaba con cierto espíritu de aventura nocturna, no necesariamente enfrentado a la paz del trabajo de todos los días. Alguna vez, no hacía mucho, la milonga había dominado las esquinas después de cierta hora y, según se decía, una noche había emprendido viaje rumbo a Palermo. Como Barracas o la Boca, Parque Patricios era un lugar que se codeaba con la leyenda. La distancia que lo separaba del centro comercial de la ciudad favorecía la imagen de franja transgresora. No era descabellado planear una revolución desde Parque Patricios, aunque más no fuera una revolución artística.

Para los Discépolo, el historial del barrio tenía un valor relativo. La verdadera atracción estaba ahí nomás, frente a su casa, en un piso alto del número 1861 de la calle Rioja, entre

Inclán y Salcedo. Allí vivía el pintor y grabador Guillermo Facio Hebequer. Cuando en 1915 Armando y Enrique lo conocieron, Facio Hebequer tenía 26 años y ya había creado con Juan Palazzo, Agustín Riganelli y Adolfo Bellocq el grupo Artistas del Pueblo, al que se sumaría luego Abraham Vigo. Sin llegar a constituirse en una escuela pero con varias ideas en común, aquellos artistas postulaban una cruzada tanto contra los ismos de vanguardia como contra la pintura de las academias. Para Facio Hebequer el arte tenía un compromiso social impostergable. Debía ser una prolongación plástica de la literatura de Tolstoi y Dostoievski, con las ideas de Bakunin marcando la ruta.

El contexto político incentivaba esa poética. Las ideas anarquistas, introducidas en Buenos Aires por Alberto Ghiraldo y el español Rafael Barret, entre otros, reproducían en el campo del pensamiento lo que FORA constituía para el movimiento obrero argentino, si bien es probable que en la disputa con los socialistas el anarquismo llevara las de perder. En todo caso, el predicamento de los escritores rusos de la segunda mitad del siglo XIX agregaba a la ideología libertaria un sesgo definidamente populista. Facio Hebequer era un claro ejemplo de esos cruces culturales previos al triunfo electoral del radicalismo.

La intolerancia de Artistas del Pueblo hacia el arte moderno era visceral. En el transcurso de los años 20 Facio Hebequer iba a radicalizar aún más su lucha contra las vanguardias, intentando también tomar igual distancia del arte anquilosado de las academias. Sus bestias negras serían, principalmente, Emilio Pettoruti, recién llegado de Italia con los ojos llenos de futurismo y cubismo, y la Asociación Amigos del Arte. Esta última sería para Facio Hebequer el símbolo de un arte de "bataclanas y cajetillas", un "mundo perfumado que se agita y rumorea", no obstante haber exhibido en sus salones el escultor Agustín Riganelli.

No se trataba solamente de una oposición a ciertas pinturas y ciertos manifiestos condenados por su abstracción y supuesta indiferencia ante las turbulencias sociales. Aquel temprano arte de izquierda repudiaba los ámbitos invadidos por la elite intelectual y sus seguidores. A comienzos de los años 20 se iba a desarrollar un itinerario urbano para la vida artística consagrada. A las seis de la tarde, entendidos y curiosos se concentraban en Amigos del Arte, en la elegante calle Florida, para apreciar el último grito en pintura y escuchar las revelaciones de algún conferencista. Luego todos se dirigían a Harrods, o bien elegían

Richmond por su chocolate caliente. En aquel público había de todo un poco, desde un sector minoritario de la juventud de la alta burguesía hasta intelectuales descendientes de inmigrantes. Pero a Facio Hebequer esas diferencias no le interesaban. La condena moral caía despiadadamente sobre el arte de Florida y su fauna. Los rituales, en todo caso, corroboraban la sospecha de frivolidad y esnobismo de un arte "mixto y bergamota", cargado de "un aliento mareante de peluquería o de cabaret".

Frente a ese "aliento", que Enrique llegaría a respirar con gusto en sus años de notoriedad, Artistas del Pueblo se autoproclamaba como el legítimo intérprete de la conciencia popular. Una mística, explicitada a través de consignas que exaltaban la revolución social y rechazaban la revolución de las formas, había crecido en torno a la fortaleza ideológica de Parque Patricios. El arrabal aparecía como la antítesis del sistema plástico argentino, la realidad excluida del campo intelectual.

En ese sitio invisible a los ojos del arte moderno y de algunos popes del academicismo, vivía la verdad inmanente del pueblo. Se trataba de una visión maniquea de la cultura, en parte justificada por la procedencia heterogénea, en algunos casos inmigratoria, de los componentes del grupo. Éstos se veían a sí mismos como un núcleo aislado de la elite vernácula. Se sentían extranjeros en la Academia y en la Comisión Nacional de Bellas Artes, así como excluidos, y en gran medida autoexcluidos, de los cenáculos de la calle Florida. Pero, a pesar de los esfuerzos de síntesis de algunos experimentos de la vanguardia, la polarización era real, si bien no eran los poetas de *Martín Fierro* los representantes de la burguesía agroexportadora, como suponía Facio Hebequer.

Los poetas y artistas que se nuclearían en torno a la revista *Martín Fierro* iban a formar un grupo marginal dentro del sistema literario presidido por Leopoldo Lugones y vigilado, con menos talento, por un séquito de amanuenses. En términos literarios y artísticos, las figuras de Florida serían con el tiempo más antilugonianas que muchas de las agrupadas alrededor de Artistas del Pueblo . Cuando Armando y Enrique llegaron a Parque Patricios descubrieron que la brecha abierta en la vida artística reproducía en el plano de las ideas y la sensibilidad las tensiones sociales de un país no siempre reunido en las mesas fraternales de los cafetines.

Facio Hebequer, como su amigo Quinquela Martín, había

tomado partido por una expresión ignorada en los ámbitos de la celebridad. Eso era innegable, aunque en la vereda de enfrente más de una voz también clamara por la incorporación del suburbio al paisaje cultural argentino: poco antes de que Enrique empezara a escribir tangos, Jorge Luis Borges daría a conocer su *Fervor de Buenos Aires*.

Sin embargo, para los artistas de aquella izquierda sentimental y lírica, la ciudad y sus bordes eran, en gran medida, su propia vida, no una mitología heroica sobre la cual hacer literatura. El joven Enrique sintió pronto el orgullo de ser hijo del suburbio, y durante un tiempo creyó ser, él también, uno de los tantos excluidos por quienes sólo prestaban atención a las periferias cuando buscaban color local o pintoresquismo.

Enrique se sumó a las excursiones en busca de linyeras, prostitutas y madres solteras para incorporarlos a la galería de la pintura social argentina. Junto a Facio aprendió a captar todos los signos de la degradación suburbana. Participó con excitación de los paseos con artistas, momentos en los que la tutela de Armando quedaba en suspenso. También adquirió cierta habilidad con las manos. Diseñó un singular escritorio con Agustín Riganelli, y siempre tendría cierta facilidad para trabajar la madera.

La revolución rusa, en octubre de 1917, conmovió las casas de la calle Rioja, pero la primera etapa vanguardista de los bolcheviques desconcertó a más de un defensor del naturalismo a ultranza. Por otra parte, el arrabal que Facio Hebequer decía defender se había convertido en una entelequia. El artista no comulgaba con los tangos ni con la mayoría de los sainetes que ponían en escena al mundo popular. Había que rescatar un arrabal distinto al presentado en la dramaturgia más exitosa de la época, llegar a un espacio "habitado por gente de trabajo, las bestias más resignadas de la sociedad". En esa atmósfera intelectual, lejos del arte por el arte y muy cerca de las huelgas de las primeras dos décadas del siglo, nacieron cuadros como *La mala vida*, *Carne cansada* y *La huelga* y un estilo que pondría su sello a varias tapas de la colección socialista "Los Pensadores".

El grupo literario de Boedo, enfrentado al de Florida, estaría indirectamente impulsado por Facio Hebequer y sus amigos, si bien tendría otro vuelo y otra dirección. Frente a la revista *Martín Fierro* y la *vie littéraire* centrada en Florida, Boedo, al oeste de Parque Patricios, reuniría desde 1922 a algunos visitantes de la calle Rioja: el poeta Gustavo Riccio, el narrador Elías Castelnuovo

y el plástico Abraham Vigo. El propio Facio Hebequer tendría buenas relaciones con el nuevo grupo, si bien las figuras influyentes serían otras. Con Álvaro Yunque, Roberto Mariani y César Tiempo a la cabeza, los intelectuales de Boedo sostendrían un movimiento vigoroso: imprentas, cafés literarios, librerías propias. El enfrentamiento con la calle Florida esta vez sería más parejo, si bien la línea divisoria entre los antagonistas menos clara. Dos viejos conocidos de los Discépolo, Raúl González Tuñón y Nicolás Olivari, iban a compartir el ideario de la izquierda pero desde las filas del grupo Florida. Con los años, estos poetas descubrirían, más de una vez, el lado discepoliano de la vida.

Armando y Enrique no compartían todas las opiniones de Facio Hebequer y la cofradía de la calle Rioja. La identificación primaria del artista con la clase obrera no convencía del todo a los hijos de Santo, que pronto explorarían otras sensibilidades y otros referentes. La influencia de Pirandello y, a través de ella, de cierta filosofía idealista introducida en el siglo XX por Benedetto Croce iban a establecer una distancia considerable con el naturalismo y la filosofía que lo sustentaba. El realismo socialista nunca sería pariente de la visión discepoliana del mundo. Además, la lección del padre, derivada de la propia vida de Santo, había sido contundente: un artista debía valorar toda la cultura, tener una ambición creativa sin límites, como la de los grandes creadores de ópera del siglo XIX. Las vallas que separaban lo "culto" de lo "popular" eran, en cierto modo, ficticias.

Pero Facio Hebequer era un personaje curioso y fácil de querer. Con su sombrero de alas anchas y su corbata voladora, apasionado por su pintura y muy entendido en cuestiones teatrales, era un hombre fiel a sus ideas, capaz de darlo todo por ellas. Contra lo que podía pensarse, no se trataba de un militante austero y rígido. Amante de las fiestas a la vez que orgulloso de su aspecto de romántico enfermizo, Facio poseía las cualidades ante las cuales un Discépolo no podía ser indiferente. Él y su entorno habían aceptado a los nuevos vecinos como si los conocieran desde siempre. Había en Facio Hebequer ese estilo de vida radical y desorbitado que Armando había reconocido en 1910 en la mirada de Pablo Podestá.

La política golpeaba con brutalidad las conciencias de aquellos anarquistas. Si las confusas noticias que llegaban de Rusia generaban un entusiasmo un tanto abstracto, la masacre de los

trabajadores de Vasena en 1919, en el barrio obrero de Nueva Pompeya —muy cerca de Parque Patricios—, y los conflictos ferroviarios y de los frigoríficos ponían distancia crítica entre Facio Hebequer y el gobierno de Hipólito Yrigoyen. La Semana Trágica se inició con el incendio de los talleres metalúrgicos de Vasena, en Urquiza y Cochabamba, y la represión policial fue feroz. Los obreros fueron masacrados por la Infantería, que sitió los barrios de Congreso, San Telmo y la Boca. A los 18 años, Enrique no tenía dudas sobre cuál era "la realidad", cosa tangible, prueba ideológica y motivo del arte.

La bohemia implicaba una identificación muy sensible con la pobreza. En una época en la que las esculturas de Riganelli aún no figuraban en los catálogos de museos nacionales y las piezas de teatro de Armando todavía no eran el plato fuerte del teatro argentino, vivir como artista significaba aceptar privaciones, rozando muchas veces la marginalidad. Si bien la situación de Facio era holgada —una herencia y alguna renta lo habían salvado del abismo—, con esta no se mantenía a un grupo numeroso y económicamente improductivo. "Era la bohemia de comer salteado y de perseguir a un peso con un palo", contaría Enrique en tiempos de abundancia.

En compañía de Artistas del Pueblo, el adolescente experimentó la aventura de recorrer y descubrir la ciudad teorizada en los cafés. La bohemia no se restringió a un barrio. Las escapadas a la Boca, barrio que Facio conocía muy bien porque allí había tenido su taller en otra época, incluyeron en el recorrido los bodegones ínfimos y los paseos ya por entonces tradicionales; los espacios invisibles a los ojos de los paseantes no informados y los sitios de la fundación inmigratoria. Solían cenar con Quinquela Martín en su taller sobre la carbonería y conocieron a Santiago Stagnaro y a Juan de Dios Filiberto. Una noche escucharon en el bar Iglesias a Eduardo Arolas. Si bien no prosperó inmediatamente, aquel sería el primer contacto de Enrique con el tango.

Con Filiberto, Enrique hizo especial amistad. Le mostró su violoncello casero, esa "guzla" fabricada con una lata de aceite vacía con la que, unos años después, improvisaría música de conventillos en los sainetes que lo convocaran como actor. Ante la sorpresa de Filiberto, Enrique también digitó unas melodías sobre el armónium. Las posibilidades expresivas del teclado le llamaron la atención. Era un instrumento de lengüetas y viento con el que Filiberto daba serenatas en la puerta de conventillos

y bajo balcones que solo él conocía, siempre con el acompañamiento más o menos espontáneo de su amigos y los chicos del barrio que habían formado un orfeón. Enrique vio en el armónium un pariente cercano del bandoneón.

Filiberto prestó atención a la inquietud musical de aquel adolescente, pero no insistió en enseñarle nada. El autodidactismo parecía ser la única pedagogía válida para la cofradía de Parque Patricios y la Boca. Años más tarde, el tango posibilitó el reencuentro musical entre Enrique y Filiberto, dando origen a *Malevaje*, memorable colaboración de música y poesía.

Los centros de las tertulias eran, alternativamente, los domicilios de Facio Hebequer y los Discépolo. Pronto corrió la voz por el Buenos Aires subterráneo, y bajo la reconocida influencia de los personajes de Murguer, la bohemia cobró vida. Empezó a llegar gente de todas partes. Para Enrique aquello fue, en gran medida, el complemento de la experiencia reveladora de los primeros cafés. En torno a los cuadros a medio hacer de Facio prosperó una vida casi comunitaria en la que la charla fue la única rutina permitida, una de las pocas convenciones en ese mundo que aspiraba al hombre rousseauniano.

La cultura de esas reuniones fue, a su manera, enciclopédica. Todo fue dicho, de todo se habló, sin límites de horario ni de tema. Si en los cafés Enrique había oído el discurrir de la conciencia popular, un ruido remoto por el que se filtraban pequeños dramas cotidianos, en las tertulias de Artistas del Pueblo y sus invitados aprendió el arte de la cita y la retórica, una habilidad para actualizar siglos de cultura sin salir del barrio. La hermandad incentivada por Facio y Armando dio vía libre a la palabra. "Hablábamos de todo —recordaría Enrique muchos años después—. Empezábamos con Baudelaire y terminábamos discutiendo la mejor manera de preparar uno de esos heroicos bifes a la portuguesa que nunca podíamos comer. Pero la discusión, aunque trivial, era la manera de prolongar nuestra permanencia en ese clima donde todos queríamos ser algo... hacer algo."

CAPÍTULO 3

La revelación del teatro

I

A la pintura realista y la novela rusa se sumó el teatro, desde la primera peña. La casa se llenaba de dramaturgos. Para Enrique, las de Federico Mertens y Defilippis Novoa no eran caras extrañas. Pero tres autores, en especial, tenían gran amistad con Armando: José González Castillo, Rafael de Rosa y Mario Folco. Ellos tres iban a ejercer considerable influencia sobre Enrique.

José González Castillo, al que Armando había visto un par de veces en el café de Los Inmortales, ya era por entonces un destacado dramaturgo. Su anarquismo era de los más auténticos y fundamentados que frecuentaban aquel ambiente. A los 20 años había conocido a Florencio Sánchez, diez años mayor que él, y a través de este se había contactado con Alberto Ghiraldo. La formación ideológica de González Castillo estaba muy próxima a la experiencia teatral. Más aún: para el autor de *El hijo de Agar* el teatro era el laboratorio donde las utopías cobraban su primera forma. Su preocupación por la defensa de los derechos autorales de los escritores de teatro era una de sus obsesiones. La fundación en 1921 del Círculo de Autores sería un logro casi personal.

Con el padre estaba siempre el hijo. Cátulo se había salvado por poco de llevar un nombre extraño: Descanso Dominical. Así hubiera querido su padre que se llamara, en homenaje a una de las grandes conquistas sociales. En los años en los que González Castillo influyó sobre Enrique, Cátulo era un adolescente que, como él, miraba con admiración el mundo de los mayores.

Enrique no sólo valoró inmediatamente el estilo imponente

de González Castillo y su producción dramática, sino que también prestó atención al interés que el escritor manifestaba por la canción popular y sus posibilidades poéticas y escénicas. Desde su célebre obra *Los dientes del perro*, en la que Manuelita Poli iba a estrenar *Mi noche triste*, hasta las letras de algunos tangos famosos en los años 20, González Castillo fue, a mediados de la década del 10, uno de los pocos hombres de letras que reivindicó al tango como expresión legítima de las clases populares que Artistas del Pueblo decía defender. Su producción literaria incluyó famosas letras, como *Silbando*, *Organito de la tarde* y *Aquella cantina de la ribera*, todos tangos escritos en colaboración con su hijo Cátulo, primero músico y después poeta, en orden cronológico.

Enrique reviviría en aquellas letras las horas de su adolescencia y los personajes que las habían poblado. En *Aquella cantina de la ribera*, el espacio evocado pervive en la obra de los Artistas del Pueblo. La idea del arte como testimonio, un arte casi fotográfico que, en algunos pintores del grupo, logró superar la mímesis llana, le ahorraba esfuerzos a la imaginación y facilitaba la reminiscencia de todo un momento de la sociedad argentina: la cantina de González Castillo, como el futuro cafetín discepoliano, convoca a las almas sin rumbo. La escena parece "una tela muy rara y muy triste/ que hubiera pintado Quinquela Martín".

Rafael de Rosa estaba por entonces en el mismo nivel que Armando, luchando para ser reconocido. De Rosa ganó cierta fama con obras como *Maestro Nicola*, si bien pasó a la historia, tal vez injustamente, como el colaborador de Armando. En esa época no era no era sencillo forjar un nombre en las marquesinas del centro sin contar con algún apoyo. Por otra parte, aquella amistad tenía otras connotaciones. Armando estaba enamorado de Teresa, la hermana de Rafael. Finalmente se casaron, en 1908, y de Rosa fue, desde entonces, un nombre muy familiar para Enrique.

No fue fácil conciliar los principios de la escena contracultural que postulaban con la supervivencia y la profesionalización del trabajo intelectual. Mario Folco, cuyo verdadero nombre era Mario Sozio, parecía haber encontrado otra manera de preservar su ética de escritor, si bien muy pocas de sus obras lo iban a conformar. Nacido en Entre Ríos, Folco era un comerciante del Once que solía suspender sus obligaciones laborales para respirar el humo romántico que distinguía ciertas cuadras de Parque

Patricios. Cuando conoció a Armando tenía una peluquería a pocas cuadras de la casa de los Discépolo. Su formación literaria era deficiente y su vocación de lectura bastante inferior a la de Armando. Pero Folco era un hábil oyente de jergas callejeras y un agudo observador de los especímenes urbanos. Sus diálogos teatrales tenían vivacidad y las escenas que pergeñaba eran convincentes. El sainete era su molde y en él funcionaba con éxito. Era, además, una persona cálida y afectuosa. Enrique conocería de cerca la generosidad de Folco y sacaría provecho de sus consejos.

Junto con Armando, estos dramaturgos aceleraron, quizá sin quererlo ni saberlo, el ingreso de Enrique en la literatura teatral. Las prolongadas charlas sobre teatro en la calle Rioja le dieron a Enrique el impulso que faltaba para introducirlo decididamente en su verdad vocacional. El teatro, que había descubierto al salir de la primaria, volvía a ser el espacio por el que se cruzaban todos los saberes y todos los futuros imaginables. El anarquismo romántico —"anarquismo lírico", lo definiría un habitué a aquellas reuniones— priorizaba el hecho teatral entre todas las operaciones culturales que podían modificar efectivamente a la sociedad. Desde Alberto Ghiraldo hasta José González Castillo, el "lirismo" del anarquismo rioplatense no era un simple complemento para la acción. Se trataba, en gran medida, de una herramienta para el cambio social, el altavoz de las ideas silenciadas.

Armando seguía siendo, ciertamente, el centro de ese mundo teatral al que Enrique deseaba plegarse. Cuando en 1915 los Discépolo se mudaron a Parque Patricios, comenzó la etapa de colaboración de Armando con otros escritores, si bien ya en 1912 se había sumado a Rafael de Rosa para *Espuma de mar*, una "opereta en 3 actos" estrenada en el teatro Buenos Aires. Desde aquella fecha y hasta *Mateo*, en 1923, Armando acordó con dramaturgos de su misma generación y expectativas un plan de trabajo conjunto.

Si bien muy pocos de esos textos dejaron a sus responsables plenamente satisfechos, un par de éxitos comerciales hizo más llevadera la vida y facilitó una primera y decisiva inserción en el sistema teatral argentino en su etapa más floreciente. Así fueron concebidas las piezas *El novio de mamá* (con De Rosa y Folco, en 1914), *El guarda 323* (con De Rosa, en 1915) y *El patio de las flores* (con Federico Mertens, en 1915). El tema social de *La Fragua* quedó postergado por un tiempo, si bien los ambientes de las obras y algunos de sus pasajes mostraban

la textura social de la Argentina posterior al Centenario y, a veces, insinuaban futuros caminos dramáticos.

De esa prolífica época surgieron 2 piezas particularmente interesantes, *El movimiento continuo* (con De Rosa y Folco, en 1916) y *Conservatorio La Armonía* (con De Rosa, en 1917). Ambas fueron llevadas a escena por Roberto Casaux en el teatro Apolo. *El movimiento continuo* fue el primer gran éxito de Armando. La obra fue premiada y Casaux se consagró como uno de los mejores actores de esa temporada. Se trataba de un actor cuyos recursos interpretativos le permitían abordar los tipos urbanos como Enrique jamás había visto antes. La obra, por su parte, ofrecía situaciones tragicómicas que atrajeron a Enrique con fuerza. Encontró en Casaux aquella llama que lo había cautivado la primera vez que vio actuar a Battaglia. Y la obra anticipaba, si bien de modo aún embrionario, el grotesco criollo que tanto Armando como Enrique llevarían pocos años más tarde hasta sus últimas posibilidades.

Al día siguiente de su estreno, *Conservatorio La Armonía* fue tema de las páginas de espectáculo de todos los diarios de Buenos Aires. Llovieron los elogios para los autores y la compañía. Armando y De Rosa habían sabido combinar la mirada minuciosa y crítica con cierto espesor dramático. La obra es una aguda comedia que refleja el ambiente de los conservatorios de Buenos Aires en una época en la que la música se había organizado como profesión y como negocio, a expensas del modelo burgués de la mujer pianista de la casa.

Armando conocía muy bien el tema. El personaje de Domenico San Francesco estaba indudablemente inspirado en Santo Discépolo. Demasiados parecidos para ser pura coincidencia: San Francesco es napolitano, ha sido director de banda, toca el bombardino y, a diferencia de su socio, el francés Lafont, quiere enseñar los secretos del arte "puro" a sus alumnas, antes que hacer de la música una actividad meramente lucrativa. Lafont, en cambio, interpretado por Florencio Parravicini, es el típico avivado que sólo quiere hacer dinero con la música y el instituto. Finalmente, Lafont y San Francesco siguen caminos diferentes. A la hora de elegir con quién quedarse, los alumnos prefieren al maestro francés, complaciente y adulador. El músico italiano, sintiéndose víctima de una traición, desempolva sus instrumentos de viento para retornar a su antiguo trabajo de intérprete en una banda. Un final más alentador que el de Santo, pero también

basado en la traición de los alumnos, la otra cara de las promesas de América. Los roces entre dos inmigrantes, *leitmotiv* de todo sainete, ponen en evidencia, irónicamente, la falta de armonía del conservatorio. El comercio como fin último de la música aparece como el reverso desencantado de los sueños operísticos de Santo.

II

El debut actoral de Enrique se produjo en ese activo 1917, año exitoso para Armando, y en gran medida estuvo regido por el estrellato de Roberto Casaux. Aún no había cumplido 16 años y Enrique ya estaba en un escenario junto a su ídolo, si bien prácticamente escondido en un reparto que no lo tenía en cuenta, que incluso podía prescindir perfectamente de su trabajo. Ser comparsa— un portero anónimo— en *El chueco Pintos*, pieza escrita por Armando en colaboración con Folco y De Rosa, significó para Enrique una experiencia inaugural, una segunda o tercera escuela de la que extraería enseñanzas reveladoras.

La presencia de Casaux en el escenario, a pocos metros de Enrique, fue un estímulo poderoso. Recién separado de la compañía de Parravicini, Casaux acababa de convertirse en uno de los primeros actores especializados en la construcción de personajes inspirados en los inmigrantes. En *El movimiento continuo* encarnó a un inventor catalán, símbolo de la fe en la modernidad. Para Casaux la Argentina salida de los conventillos, la de los ascensos y las caídas, no tenía secretos. Los Discépolo no habían vivido en conventillos, pero conocían su realidad y el potencial dramático de la misma. Casaux trabajaba sobre ese punto de intersección de la realidad con la ficción, cuando la escena dialogaba cotidianamente con la calle en un vertiginoso ida y vuelta.

Tanto para Enrique como para Armando, el desempeño del capocómico significó el descubrimiento de una nueva dimensión del hecho teatral, otra posibilidad actoral y, por lo tanto, otro desafío autoral. En una época en la que actores y actrices se apoyaban en recursos del viejo teatro español, algo distante y retórico para la sensibilidad emergente, Casaux rompió los moldes tradicionales, ofreciéndole al naturalismo una posibilidad

diferente. Aquello era una vuelta de tuerca que la realidad social argentina clamaba en su pacto con los lenguajes de la escena. Los posteriores grotescos criollos y letras de tango reconocerían tácitamente la influencia de aquella técnica actoral de la que Casaux fue uno de los primeros y principales exponentes.

Como actor, Enrique fue, desde el comienzo, el aprendiz de brujo de Casaux, pero nunca se animó, mientras estuvo a su lado, a usar los trajes del maestro. Tampoco le dieron muchas oportunidades de hacerlo. Trabajando en una obra de Saldías en el teatro Mayo en 1918, salió del anonimato absoluto de los comparsas caracterizando a un vecino sorprendido que sale a la calle con una servilleta y un tenedor en la mano. La brevísima participación gustó.

Evidentemente, Enrique no era un extra común. En sucesivos repartos iba a figurar con un modesto "E. Santos". El apellido parecía ser patrimonio exclusivo de Armando. Hasta la aparición de "Discepolín" la identidad teatral y profesional no fue una conquista fácil, si bien no hay constancia de que haya hecho algo a favor de la ampliación de su presencia nominal en el detalle de los repartos.

Durante cinco años, Enrique fue un actor comodín. Hizo de sirviente, de indolente joven de clase alta, de cliente anónimo de un cabaret, de inquilino malhumorado. Si había que reducir la extensión de una obra para incorporarla al sistema de secciones, "E. Santos" se esfumaba. "Debuté en el Apolo con Casaux —contaría en tiempos de consagración—. La obra resultó larga. Hubo que cortar. Me cortaron a mí, enterito, y me quedé en la calle." En otra oportunidad, declararía haber nacido como actor en 1919, cuando Pablo Acchiardi y Angela Tesada le confiaron un papel de cierta importancia en la obra *Los hijos mandan* de Ricardo Villarán.

No obstante la escasa relevancia que tuvieron sus primeros papeles, Enrique nunca sería un actor desocupado. Su desempeño en escena fue siempre bueno. Desde la primera actuación todos se dieron cuenta de que había nacido un actor, aunque su futuro fuera algo difícil de predecir. Entre fines de los años 10 y comienzos de los 20, "Enrique Santos" integró los repartos de las compañías de Blanca Podestá, Salvador Rosich, el grupo Renacimiento —que estrenó *Los penitentes* de Martínez Payva— y Ángela Tesada, una actriz uruguaya que trabajaría más tarde en el teatro Mayo bajo la dirección de Armando. Ángela era una

mujer moderna. Se decía que había sido la primera fumadora en público de Buenos Aires y su corte de pelo a la *garçonne* figuraba entre los primeros. Esta actriz de carácter impresionó a Enrique. Compartieron escenario en obras como *La sala del Diablo*, de Carlos de Paoli. Allí Ángela encarnó a la mujer fatal de un cabaret, esa fruta prohibida que excitaba la imaginación de Enrique.

Por lo pronto, el primer gran logro para un joven que acababa de abandonar sus estudios en la escuela Normal consistió en haber vencido la timidez a la hora de subir a un escenario y en definir con claridad, sino el futuro, al menos el presente de su carrera. Aunque le costaba reconocerlo, Armando sintió cierto alivio y tranquilidad al comprobar que la vida de su hermano menor no se dispersaba en charlas inconducentes ni en delirios de grandeza. Abandonar los estudios normales no había sido un acto irresponsable. No obstante los prejuicios que en ciertos ámbitos se levantaban contra la vida de los actores, el teatro era, al fin y al cabo, toda una profesión. Los que la practicaban no eran vagos ni desocupados. El creciente mercado de espectáculos y la sólida organización que habían adquirido las compañías teatrales en la segunda década del siglo eran de por sí garantías de trabajo. "Yo lo conduje de partiquino a actor", le diría Armando a Noberto Galasso quince años después de la muerte de Enrique. En su voz habría más orgullo paternalista que culpa.

Era evidente, Otilia se lo había dicho a sus hermanos, que para los familiares de Luisa, los tíos ricos, la elección de Enrique y la tolerancia de Armando eran debilidades muy difíciles de aceptar. El otro hermano, Rodolfo, también sentía atracción por los escenarios y, hasta que se casó, probó sin mucho éxito la vida de actor. En los albores de los años 20, la rama de Luque de la familia debió resignarse. Ningún Discépolo seguiría los caminos probados de la burguesía. Estaban más cerca de los personajes de Ángela Tesada que del apacible bufete de un abogado.

Como afirmación de su personalidad, más allá del misterio del "E. Santos", el mundo de la actuación significó para Enrique un escalón de gran importancia en su vida. El trabajo corporal, por más modesto que fuese, lo reconcilió consigo mismo. Antes de cumplir los 20 años, Enrique era un joven de un metro sesenta de estatura, pálido y un poco desgarbado, de una delgadez extrema, pero bien formado. Su andar eléctrico y su gestualidad desbordante hacían olvidar los signos de desprotección. En todo caso, su apariencia era la de una persona frágil a la que le había

tocado hacer un papel teatral muy diferente al de su naturaleza.

Su relación con las mujeres no era muy buena, y es probable que una enfermedad venérea contraída por entonces lo inhibiera en la materia más de lo normal. Enamoradizo y algo fantasioso, veía a las mujeres con verdadera curiosidad y desconocimiento. Presa fácil de desencantos y frustraciones, el romanticismo de Enrique solía conducir a desengaños y malentendidos. Las escasas anécdotas sobre esos años que le relataría más tarde a Tania iban a estar inmersas en la bruma.

Imprecisas y de difícil comprobación, las historias románticas vividas por Enrique en la primera juventud parecen extraídas del cine, con alguna deuda con su admirado Carlitos Chaplin. Algunas son tan exageradas que delatan un origen fantasioso, no exento de la típica ironía de Enrique. Nadie las tomaría en serio, mucho menos Tania. Entre los recuerdos apócrifos figura el del intento de suicidio amoroso, versión rioplatense y paródica de *Tristán e Isolda*. Una día Enrique estuvo a punto de matarse. Se citó con su amada en la costanera. Se iban a arrojar los dos al río. Ella llegó en taxi, luciendo un perramus nuevo y con un paraguas en la mano. Enrique se rebeló: "Yo te espero debajo la lluvia y vos venís así, toda tapada; rajá, no merecés ni suicidarte".

Otros recuerdos pondrían en escena a las mujeres que rondaban el taller de Facio Hebequer. La historia de "la circasiana", una extranjera que modelaba en la casona de Rioja y Garro, sería tema de una charla radiofónica en 1947. Todos se habían enamorado secretamente de la chica, que compartía las horas sin apuro de Parque Patricios. Hubo, sin embargo, alguien que se enamoró en serio: Criscuolo. La historia terminó mal: un día se enteraron de que el amigo, desesperado, se había pegado un tiro. Enrique sabía poco de mujeres, pero sospechaba que algunas podían ser peligrosas.

Sin embargo, su visión del mundo femenino no era negativa, sino más bien desconcertante. Pudoroso y reservado, Enrique vivía sus amores en una intimidad inabordable, un tanto al margen de los relatos varoniles que circulaban entre sus pares. Como todo joven que acababa de descubrir el sexo, había escrito algunos versos de amor en un cuaderno secreto y solía enamorarse con bastante frecuencia de mujeres a las que no se animaba a abordar. Hasta la aparición de Tania, la vida sexual de Enrique fue un enigma para sus amigos, y probablemente también para Armando. Roberto Tálice recordaría la sorpresa que le causó la

falta de experiencia de Enrique en cuestiones femeninas. Cuando lo conoció, en 1923, al periodista de *Crítica* le pareció que su nuevo amigo era virgen.

No obstante la timidez e inseguridad que lo caracterizaban por entonces— y que tan ostensiblemente lo diferenciaban de Armando, un seductor por naturaleza—, la imagen de Enrique no era mala. Una fotografía publicada en el Anuario Teatral Argentino algunos años más tarde, posiblemente tomada sobre el final de su adolescencia, lo muestra agradable y con un premeditado aire intelectual. De mirada penetrante, lleva patillas finas y un mechón de su pelo crespo amenaza con caer sobre la frente. Lo distingue una sonrisa franca que contrasta con la seriedad de la mayoría de los dramaturgos fotografiados. Su nariz es grande, pero no llama demasiado la atención. No es apuesto ni tiene rasgos delicados como Armando, pero tampoco es un hombre feo.

III

El trabajo de actor no cubrió plenamente las inquietudes intelectuales de Enrique. Para los valores impartidos por los huéspedes de la casa de Facio, escribir piezas de teatro era una de las principales vías de prestigio intelectual. Un estreno exitoso podía sacar a cualquier aspirante a dramaturgo del anonimato, convirtiéndolo de un día para otro en tema de conversación del Paulista o de Los Inmortales. Más allá de la especificidad de cada actividad, Enrique nunca viviría la actuación y la escritura como marcas excluyentes. "Yo nunca dejé de ser actor", le confesaría más tarde a Andrés Muñoz. "Justamente, mi obra de autor yo la veía, antes que nada, desde el plano del intérprete. Antes de hacer hablar a mis personajes, solía dibujarlos, dotarlos de una envoltura física. Lo mismo me ha ocurrido con mis tangos."

Casi simultáneamente a su debut actoral, Enrique se lanzó a la producción literaria. *Los duendes* fue estrenada por la compañía Vittone-Pomar en el teatro Nacional de Pascual Carcavallo, ya por entonces, 1918, "la catedral del género chico". Para un joven desconocido que no hacía mucho había hecho su primera incursión como actor, el respaldo de un colaborador más o menos conocido era fundamental. Al igual que su hermano,

Enrique se sirvió de las modestas habilidades de Mario Folco.

Los duendes fue un fracaso desde la noche del estreno. La obra fue recibida con frialdad por el público y con dureza por la crítica. La cosas marcharon mal desde la primera noche. Era común que al finalizar la función del estreno, los autores salieran al escenario a recibir los aplausos del público. Esta vez la ceremonia no se cumplió. Folco y Enrique prefirieron la seguridad de los gruesos cortinados del teatro Nacional antes que una reacción difícil de prever. La silbatina no era una posibilidad remota, sino más bien un peligro real al que los autores prefirieron no exponerse.

El *bordereau* de *Los duendes*, sin ser malo, no marcó un debut alentador. La crítica coincidió en señalar que la obra era defectuosa desde todo punto de vista. "Obra más inocente que cómica —juzgó *La Prensa*—, y en la cual es de apreciar mayor voluntad que acierto." Enrique leyó con desazón el breve y lapidario comentario de *La Nación*: "Los autores, señores Mario Folco y Enrique Santos, tuvieron el buen tino de llamar esta pieza en un acto farsa(...). No es en efecto otra cosa que una farsa esta pieza, que si bien tiene algunas situaciones cómicas, ellas confinan con lo grotesco sin acusar ninguna originalidad, ya se trate del asunto como del dibujo de los tipos. Su éxito ha consistido particularmente en el juego de los intérpretes". Para *La Época* se trataba de "una obrita pesada, que el público recibió muy fríamente". No había atenuantes. En las reseñas ni siquiera se hacía mención de la edad de los autores.

El tema de *Los duendes* es simple. Una familia cree que hay duendes en una casa que acaba de adquirir y dos supuestos detectives aprovechan los temores de los propietarios para comer y beber sin restricciones en el lugar en el que supuestamente están trabajando. El motivo de los falsos fantasmas, que Enrique retomaría muchos años más tarde en el cine con mejor suerte, parecía extraído de una pieza por entonces casi olvidada, *Susto tras susto*.

Se trataba, en todo caso, de un vodevil de una hora de duración que combinaba sin mucho ingenio el género policial en boga con la especie del horror, todo en clave farsesca. A pesar de las reseñas desfavorables y el escaso entusiasmo de público y colegas, la experiencia no fue completamente negativa. Por lo pronto, si bien la pieza no se editó —prueba de su mala recepción, en una época en la que prácticamente todos los estrenos

podían leerse en las revistas teatrales—, abrió el capítulo autoral del actor recién declarado. Además, más allá de sus resultados, el estreno había sido de envergadura. El Nacional era acaso el principal teatro de sainetes, y la compañía de Vittone y Pomar, los detectives de ocasión, tenía en su filas a las actrices Olinda Bozán y Aurelia Ferrer. No se trató de un estreno en manos de un conjunto filodramático de alguna de las tantas sociedades de fomento que había por entonces en Buenos Aires. Para que los aficionados al teatro conocieran *Los duendes*, debió ponerse en funcionamiento la maquinaria teatral porteña desde su centro mismo de operaciones. Es probable que la dureza de las críticas haya estado en relación con las ambiciones artísticas y comerciales de los autores.

Para su segundo intento, Enrique tomó algunos recaudos. Cambió el papel de escritor por el más modesto de "adaptador". También cambió de compañero, si bien Folco seguiría siendo un nombre confiable para la especialidad del sainete. Con el actor Miguel Gómez Bao, un español radicado desde chico en la Argentina, Enrique adaptó el *El señor cura*, un texto de Guy de Maupassant, lectura infaltable en las bibliotecas de Armando y Facio Hebequer.

El revés de *Los duendes* no parecía haberlo afectado mayormente. El debilucho Enrique tenía más fuerza y entereza de lo que todos creían. *El señor cura* fue dada a conocer por Félix Blanco en la sala Excelsior, ubicada frente al mercado de Abasto. Drama rural con la típica truculencia de Maupassant, la pieza plantea los dilemas de un cura que un día se entera que tuvo un hijo "natural" antes de tomar los hábitos. El hijo en cuestión es un ser violento y marginal, corporización del mal ante los ojos del padre Augusto, irónicamente su verdadero padre. Como el yo poético de *Canción desesperada*, Augusto se siente abandonado: "¿por qué, señor, esta maldición a mi edad? ¿Este es el pago a mis 25 años de santidad y de calma...? Si eres tú quien me abandona, ¿dónde he de encontrar la protección que necesito?".

Al drama rural le siguió *Día feriado*, estrenada por la compañía de Blanca Podestá en el teatro Marconi, el 7 de septiembre de 1920. Esta vez sin colaboradores, Enrique vio en escena un texto suyo cobrar vida por obra y gracia de una de las mejores compañías del país, algo parecido a lo que le había sucedido a Armando en 1910 con su pieza *Entre el hierro*. La obra tenía una deuda evidente con las horas demoradas de la calle Rioja. La originali-

dad no era su principal virtud. Una frondosa literatura decimonónica avalaba el tema de la bohemia, tema que por cierto no concluiría con *Día feriado*. Un año después de su estreno, Saldías daría a conocer *Bohème*, pieza "escrita en una hora de ensueño".

En la comedia de Enrique, un grupo de amigos comparte la vivienda en un barrio de Buenos Aires. El escenario es un atelier de múltiples usos. El caballete y los útiles de pintura delatan la actividad de Gastón, el personaje central. A poco de empezar la obra, le informan que han visto a su novia a punto de embarcarse rumbo a Chile con otro hombre. Gastón se deprime y los amigos lo alientan para que olvide a su novia y vuelva a empezar. Hay una hermana cariñosa (¿Otilia?) y un grupo de amigos que sabe compensar con fidelidad y camaradería la traición de la mujer. El ambiente bohemio es la familia sustituta que remedia los males del corazón. Sin embargo, no hay condena para la que partió, sino más bien una mirada comprensiva.

La novia esfumada es víctima de todo un sistema, y el "amurado" es por demás comprensivo. Como en los tangos discepolianos, el desengaño es el verdadero protagonista. Desengaño de Gastón, pero, curiosamente, también de ella. "Es una mujer, como tantas —argumenta Gastón en el monólogo final—, que a fuerza de recibir de los hombres un desengaño tras otro, termina por no creer en ninguno. En cuanto a mí, obsesionado por ese deseo inocente que a veces acomete, pensando regenerar su vida, llegué a quererla. Ella no llegó nunca a comprender esto, o quizás descubrió que en mi cariño había una gran dosis de compasión." El amor conduce a un malentendido, o a una mala interpretación de los signos: no hay culpables, excepto las ilusiones.

Si bien la vida de actor ocupaba casi todo el tiempo de Enrique a comienzos de los años 20, la veta autoral, avalada con el moderado éxito de *Día feriado* no fue abandonada. Miguel Gómez Bao estrenó *El hombre solo* en Rosario, el 13 de julio de 1921. Comedia en un acto, el tema del renunciamiento por amor hace de esta pieza un interesante antecedente de un tópico netamente discepoliano. Margot y Perla son hijas de un italiano que alquila una pieza a Mario, un joven que ha tenido algunos desengaños amorosos. Mario lleva encima el tatuaje de la traición: ha ganado una "serenidad dolorosa", la de "los que ya no podrán amar infinitamente, los que saben que todas sus pasiones durarán muy poco tiempo". Margot se enamora de este personaje maldito, poniendo en peligro la relación con su novio. Para

disuadir a su admiradora, Mario simula una noche de sexo con una prostituta ante el estupor general de la familia que lo ha acogido como a un hijo. El "hombre solo" queda así más solo que nunca: como el personaje de *Memorias del subsuelo* de Dostoievski, al humillarse a sí mismo Mario humilla a los demás. Don Roque lo echa de la casa y Margot lo desprecia. El hombre solo cargará así con el secreto inconfesable de su renunciamiento. Lo mismo hará, algunos años más tarde, el atormentado personaje de *Confesión*: "Fue a conciencia pura/ que perdí tu amor... Nada más que por salvarte...!"

Como en los buenos sainetes y los mejores tangos, ciertos detalles dan la atmósfera urbana, precisan las coordenadas de la modernidad emergente. Perla es el seudónimo de una chica que sueña con ser Perla "Guite" (alusión a la actriz norteamericana Perla White). Don Roque acciona con orgullo su nueva pianola, dice ser "el primer suscriptor de *L'Italia del Popolo*" y se escapa al cine con su futuro yerno, a una sala seguramente masculina. Mario es un solitario en la gran ciudad: parece haber borrado su pasado en el ritual de la nueva vida. Margot y Perla compiten en la interpretación de los pasos del hombre "misterioso": revisan su álbum de fotografías, intentando reconstruir una biografía escamoteada. En su afán hermenéutico, comparan las pisadas melancólicas de Mario con las del pensionista anterior, un suicida que nunca olvidarán.

Enrique viajó a Rosario para supervisar la puesta de *El hombre solo* y ver la reacción del público. Su doble actividad de actor-autor le estaba abriendo otros horizontes. Por esos años, trabajando en la compañía del actor José Ramirez, Enrique empezó a viajar con cierta frecuencia por el interior. Así fue conociendo camarines grandes y pequeños, de ciudades pujantes y de pueblos perdidos en la pampa. Él también hubiera sido un hombre solo, de no ser por la compañía de los actores Mario Danesi, Tito Lusiardo, Vicente Foriasteri y Francisco Martínez Allende. Con ellos, Enrique adquiriría, poco antes del estreno de *El organito*, un buen entrenamiento actoral frente a un público poco informado del mundillo porteño. Indirectamente, el mundo del teatro le estaba mostrando una geografía que hasta ese momento ignoraba.

Páselo, cabo es, sin duda, el texto más importante escrito por Enrique en aquellos años de tanteos y definiciones, de caravanas actorales y búsquedas literarias. A diferencia de *Día feriado* y *El hombre solo*, este sainete no nació de la experiencia de la amistad

ni de romances primerizos y frustrantes, sino de la temática social tantas veces abordada en las reuniones de Artistas del Pueblo. El ciclo de huelgas urbanas y rurales abierto en 1919, con la Semana Trágica como punto álgido de un malestar obrero generalizado, señalaba la distancia entre Enrique y el gobierno de Yrigoyen, así como el profundo rechazo que provocaba en el joven dramaturgo la Liga Patriótica y otros agrupamientos de ultraderecha.

La pieza, de un solo acto, fue estrenada en el teatro San Martín de Buenos Aires el 23 de agosto de 1922 por la compañía Arata-Simari-Franco. Esta vez Enrique volvió a trabajar con su amigo Mario Folco, a esa altura un amigo de la familia. La acción de *Páselo, cabo* se desenvuelve en una comisaría de la capital. Respetando la estructura característica de los sainetes, la obra presenta dos historias paralelas, en apariencia sólo vinculadas entre sí por un espacio común. Hay una historia "seria", protagonizada por unos huelguistas que presentan una denuncia contra el empresario Quiroga, quien en un momento de ofuscación ha disparado a quemarropa contra el obrero Barone. Éste ha sido hospitalizado con heridas de gravedad. La otra historia es un típico asunto de sainete. Una pareja de italianos recién casados dirime sus diferencias en la comisaría después de una fiesta en la que han bebido demasiado. En medio de las dos historias aparecen y desaparecen situaciones menores que hacen de la comisaría una galería de personajes muy parecida al típico conventillo. Sobre el final se impone la justicia, si bien no puede evitarse la tragedia: llega la noticia de la muerte del obrero herido. Al llanto de la viuda, Magdalena, se le superponen los compases de la *Internacional*. La música llega desde la calle. Allí vive la revolución.

Páselo, cabo conjuga el drama de tesis con observaciones costumbristas. El registro del habla popular es muy completo, y quizá sea ese el mérito mayor de la obra. La jerga cocoliche se desplaza por sobre expresiones de nítido corte criollo y en la lengua del arrabal se perciben algunos lunfardismos. Un Buenos Aires babélico, culminación del vislumbrado por Santo en épocas de Sarmiento, es a la vez telón de fondo y armazón de pequeñas y grandes tragedias cotidianas. El contraste entre el escándalo familiar y el drama de la represión obrera dibuja sobre el final cierto efecto grotesco, franja en la que lo serio y lo cómico se tocan y confunden. Hay una Argentina risueña a su pesar y una Argentina golpeada por la injusticia y la tragedia. No son mundos

completamente disociados. Se conocen, se auscultan, se ven cara a cara en una comisaría o en el patio de un conventillo. Salen a escena juntos, en el desconcierto que mezcla el teatro con la realidad. También viven en un clima de agresión contenida, agresión de actos físicos y actos culturales que a veces se libera en los modos del habla y que, en situaciones límites, deja que la sangre corra y el futuro esté plagado de incertidumbres.

No obstante las buenas ideas y la aguda percepción de los conflictos cotidianos de un país alejado de la paz social, aquel sainete de Enrique no logró conmover a un público acostumbrado a las producciones de experimentados comediógrafos. *Páselo, cabo* era una pieza demasiado corta. La riqueza de su tema y de sus situaciones estaba mal aprovechada. Sus autores estaban cerca del teatro más popular de la época, pero aún no manejaban los secretos del género. Toda la agudeza que tenía la pintura de los personajes naufragaba por la falta de profundidad y ritmo.

La crítica fue en general benigna. "Se trata de una pieza muy bien intencionada —señaló *La Nación*— en cuanto al asunto y realizada con relativo acierto, tanto en las situaciones cómicas como en lo que concierne a la meta dramática." El desempeño de Luis Arata en el papel del cabo correntino contribuyó al éxito. Esta vez, Enrique y Folco salieron al proscenio para saludar y bañarse de aplausos. Por primera vez en su vida, Enrique experimentó el placer de una buena recepción, la seducción del festejo.

Más allá de éxitos y fracasos pasajeros, el hasta hacía muy poco actor secundario ya formaba parte del gremio autoral, algo que lo llenaba de orgullo y le daba seguridad como "hombre de teatro". Incluso su situación como actor cambió a partir de su existencia como escritor. No obstante, si bien cualquiera en su lugar hubiera interpretado una reseña piadosa en el diario de los Mitre como señal de consagración y fama, Enrique era consciente de que el teatro era mucho más que un par de buenas ideas y capacidad de observación.

También sabía que tenerlo a Armando como hermano era un arma de doble filo. Éste le había facilitado muchas cosas y era, desde luego, un modelo a seguir. Enrique quería y veneraba a su hermano mayor. Pero, sin buscarlo, debía cargar con el peso de un apellido automáticamente asociado al mejor teatro de la época. Se sentía obligado a estar a la altura de las circunstancias. Hasta su consolidación como autor de tangos, en 1928, la personalidad de Enrique estuvo desgarrada por las exigencias artísticas

y éticas dictadas por Armando y el comprensible deseo de consagración individual e independiente. La constante búsqueda de aprobación, que lo caracterizaría toda su vida, no sería sólo producto de una infancia desdichada, sino también de una lucha íntima contra quienes lo veían como el hermano menor de Armando Discépolo. Desde ese punto de vista, la "debilidad" de Enrique —su fragilidad física, su imperiosa necesidad de amistad y afecto, su oído tan sensible a la respuesta popular de cada uno de sus actos— sería siempre su fortaleza, su casi infalible arma contra el mundo hostil.

Los principales ingredientes de lo que no muchos años después sería el estilo de Enrique, su sello inconfundible, estaban ausentes de *Páselo, cabo*. Las banderas anarquistas flameando en el final de la obra eran promesa de cambio, posibilidad de modificación de la sociedad, un optimismo revolucionario difícil de asociar al sentimiento de rebeldía inútil y desencanto que padecerían, con lucidez y amargo sentido del humor, los típicos personajes discepolianos.

En *Páselo, cabo* el peso de la "tesis" era excesivo. Al didactismo de la obra se le sumaba una concepción instrumental del teatro que sin duda comulgaba con la ideología de la calle Rioja. El problema estaba en que nadie se había asustado ni conmovido por el espíritu revolucionario de *Páselo, cabo*. Más aún: muy pocas reseñas destacaron el "mensaje obrerista" de la pieza, que en general fue vista como una serie de notas cómicas y melodramáticas.

La obra posterior de Enrique no iba a renegar de aquellas búsquedas. En más de una ocasión, el autor sometería los tópicos de sus primeras producciones a un cuidadoso proceso de reelaboración dramática, examinándolos con el espejo deformante del grotesco y aplicándolos a nuevos medios expresivos.

Si bien pudo haber resultado algo desconcertante para sus amigos, la variedad de temas que interesaban por entonces a Enrique —de la comedia a la historia del amor fracasado; del drama psicologista al conflicto social— anunciaba una perpeción muy aguda sobre la cultura popular argentina en todos sus detalles. Aquella mirada tendría poder magnético. Como diría su amigo Francisco García Jiménez, serían los personajes de carne y hueso los que, pirandellianamente, pronto irían al encuentro de Enrique Santos Discépolo.

CAPÍTULO 4

Entre dos mundos

I

En el invierno de 1923, el joven Roberto Tálice llegó a Buenos Aires para quedarse. No era la primera vez que pisaba la ciudad. Siendo estudiante, ya había estado un par de veces para hacer trámites y, de paso, asomarse a la noche porteña. En aquellas oportunidades, Tálice había saciado su apetito teatral recorriendo con excitación la cartelera céntrica. Pero esta vez no se trataba de una visita más. El viaje estaba precedido por una decisión de peso.

Montevideo no se había contagiado del ritmo vertiginoso impuesto por los años 20 a las grandes ciudades del mundo. Buenos Aires, en cambio, ya era como París, Londres o Nueva York. Tálice lo sabía. Y era la diferencia lo que buscaba: sensaciones fuertes, un cambio de vida de ciento ochenta grados, aferrado a las promesas de vitalidad del periodismo y dispuesto a probar suerte en el territorio del teatro. Primero en *La Razón* y poco después en la sección de espectáculos del ya por entonces célebre *Crítica* de Natalio Botana, Tálice creyó que Buenos Aires se había rendido a sus pies. Pero no era exactamente así. Aún le faltaba la experiencia del *flâneur*.

El periodista encontró en Enrique Santos Discépolo a su cicerone porteño. Roberto y Enrique se hicieron amigos desde el día en que se conocieron, a la salida de un estreno teatral. Ese año Enrique empezaba a ver su futuro con más claridad y optimismo. Su dependencia de Armando —dependencia que también era idolatría— no le había impedido hacerse un pequeño lugar en la

constelación teatral. El moderado éxito de *Páselo, cabo* y una nutrida agenda actoral, si bien logros muy modestos, habían hecho de Enrique un rostro más o menos conocido de la galería cultural porteña. Se vestía mejor que antes, solía andar solo por las calles de Buenos Aires a altas horas de la noche y los amigos de Armando empezaban a valorar su personalidad, más allá del apellido heredado.

Compañías como la de Blanca Podestá apreciaban el hecho de tener en los repartos al pequeño Discépolo, tan dúctil como actor y tan cordial como persona. Si la vida teatral era y siempre había sido, en muchos aspectos, un nido de ambiciones y envidias, ese desagradable reverso de las ilusiones que la gente cifra en las máscaras actorales, la presencia de Enrique en un elenco era un catalizador de buenas relaciones humanas. La calle Corrientes, tutora de todas las pretensiones de la vida escénica, acababa de darle a Enrique el visto bueno llamándolo "Discepolín", un sobrenombre más cariñoso que diminutivo para quien frecuentaba el Apolo o el Nacional y se animaba a cruzar opiniones con las estrellas del espectáculo.

Amigos inseparables, Tálice y Enrique salieron a pasear por Buenos Aires. Durante varias semanas, en un coche de alquiler descapotado tomado en la plaza de Los Dos Congresos, se dejaron llevar por la calle Florida, el centro, los bosques de Palermo y la frontera norte de la ciudad modernizada. Enrique ofició de guía ilustrado e ilustrador. Su nuevo amigo le daba la oportunidad de poner en práctica la sabiduría adquirida en los safaris urbanos de Facio Hebequer. Tálice, al fin y al cabo periodista, premió la didáctica de Enrique con una escucha atenta y silenciosa. Tenía ante sí a un joven maestro que parecía rendir sus prácticas iluminando el texto oculto de las calles.

La sapiencia de Enrique en materia urbanística parecía no tener límites. Pasaba revista a todos los temas que podían visualizarse desde un coche. Desde los ornamentos de un edificio hasta el linaje de una familia; desde la historia de una institución respetable hasta los rumores sobre el pasado delictivo de una esquina; desde el prestigio intelectual de Boedo hasta los blasones populares de la Boca y su querido Parque de los Patricios: Enrique hablaba sin parar, gesticulando hiperactivo, acompañando cada oración con un énfasis desmesurado.

Tálice no tardó en descubrir la teatralidad de aquellas salidas. Tampoco ignoró los pudores de aquel joven casi presuntuo-

so, capaz de contar toda su vida sin contar nada verdaderamente privado. Con galeras y bastones, polainas grises y guantes color patito, Enrique y Roberto echaban bocanadas de humo de cigarrillos negros al viento, a espaldas del cochero de aquel transporte anacrónico que pronto todo el país llamaría "Mateo". No faltaron las miradas de sorpresa. Dos jóvenes muy delgados parecían haber robado un Banco a la luz del día, para pasearse como el príncipe de Gales por la capital de lo que André Malraux llamaría "un imperio inexistente".

La agenda de los paseantes no tenía fin. A los apuntes sobre el paisaje urbano revelado en cada cruce de calles, se sumaban comentarios sobre las letras y los sonidos de la ciudad. Tálice recordaría vívidamente la manera de hablar de Enrique y su marcado interés por la música, interés que, según el propio hablante lo reconoció, era, hasta ese momento, inversamente proporcional a sus habilidades para la creación. De niño, recién muerto Santo, había tomado algunas clases de violín, pero los aspectos técnicos de la música siempre serían para él un misterio.

El tango prácticamente no existía en la vida de aquel Discépolo de 22 años. Tálice supo, a través de esas conversaciones en movimiento, que Santo había sido músico en tiempos heroicos del país, y que incluso se había dado el gusto de escribir un par de tangos, un atrevimiento del viejo, pensaba Enrique. Armando había sido y en cierto modo aún era un músico. Riguroso lector de escalas y acordes, el teatro no había desviado definitivamente su interés por la música. En todo caso, Armando había encontrado en la dramaturgia un espacio de proyección musical. Entre sus planes para el futuro figuraba la escritura de una pieza teatral inspirada en la vida de Santo. Sería la historia de un músico quebrado sobre el final de su vida, un italiano que veía naufragar sus sueños de inmigrante en la pieza de una humilde vivienda argentina.

Enrique había intentado sin éxito aprender música metódicamente. Cuando Tálice lo conoció, estudiaba piano y violoncello desde hacía un par de años. Del primero extraía algunas melodías y las sostenía sobre una línea de acordes, pero no podía identificarlas en una hoja pentagramada. El cello, por su parte, le sería siempre un instrumento extraño, a pesar de las clases esporádicas impartidas por Armando. Pero las vallas que mediaban entre Enrique y la música pautada no habían coartado completamente los intereses musicales del joven actor. "Mi padre

me dejó como mejor herencia su sentido rítmico", le diría muchos años después al periodista Horacio Estol. "Ese afán del ritmo que yo amo por sobre todo en la música y que es como el molde fundamental de la idea poética que debe contener la frase melódica."

Cada vez que hablaba, y lo hacía constantemente, parecía situarse en el lugar de los otros, llenando su discurso con las imágenes del mundo descubierto. Ese mundo exterior cubría pudorosamente su interioridad. En 1923, Tálice acababa de conocer a un hombre arrojado al futuro. Parte de su vida interior, aquella para la cual el pasado era un lastre que el presente debía borrar, estaba bloqueada. Enrique parecía no tener recuerdos de su infancia ni secretos de juventud. Sus palabras llenaban profundos silencios. Tálice respetó las pautas y los ritmos de aquellos primeros encuentros de dandismo apócrifo y voracidad verbal. Con los años iría conociendo el trasfondo de su amigo, su timidez tapada con palabras ingeniosas y una elegancia fuera de lo común. También sus inseguridades y complejos, sagazmente recubiertos con la luz enceguecedora de la inteligencia.

Por ese entonces muchas cosas cambiaron en la vida de Enrique. Sus nuevas amistades relevaron a las ausentes. Poco antes de promediar los años 20, el grupo de la calle Rioja se disolvió. Facio Hebequer, Vigo y otros fueron absorbidos por la nueva hermandad de Boedo, lista para dar nuevas batallas al mundillo de la calle Florida y otros adversarios. La carrera de Armando inició una parábola ascendente que, hasta *Relojero* en 1934, produciría algunas de las mejores obras de la historia del teatro argentino. Con *Mateo* en 1923, y más tarde *Giacomo* y *Babilonia*, nacería una línea teatral diferente, un desvío creativo del sainete tradicional que todo el mundo llamó "grotesco". Nada de la vida de Armando le era ajeno a Enrique, quien siguió cuidadosamente los caminos dramáticos explorados por su hermano, considerado en 1925 el único autor nacional en condiciones de garantizar éxito de boletería y calidad teatral por el mismo precio.

Los cambios artísticos y cierta mejora económica fueron acompañados por una nueva mudanza, otra más. Esta vez los Discépolo dejaron el suburbio y se fueron al centro. Alquilaron una casa en Corrientes al 2500, cerca de las fuentes de trabajo. Eran cuatro, una familia tipo: Armando, Teresa, Enrique y Otilia, finalmente desvinculada de los tíos ricos. El largo viaje de las

viviendas, iniciado en la primera infancia bajo el mando de Santo, había permitido la acumulación de objetos de todas las formas y tamaños.

Entre libros y enseres, más la guzla y el armónium de Enrique, las propiedades de los Discépolo se habían convertido en signos biográficos, un apretado catálogo vital al que ningún miembro de la familia parecía estar demasiado aferrado. La principal enseñanza de la vida bohemia había sido el desapego material. Enrique siempre había de tener, desde aquellos años, una relación libre y funcional con los objetos y los espacios. Desprendido y generoso hasta extremos insospechados, pasaría su vida cambiando de muebles, deshaciéndose de las cosas como si al borrarlas de su vida ésta diera una vuelta de página. A contrapelo de los lugares comunes del tango, Enrique nunca fue una persona especialmente nostálgica. Su manera de rebelarse contra el paso del tiempo estuvo siempre escrita en futuro.

Lejos de terminar con el ritual epicúreo que significaban las tertulias entre amigos, la mudanza permitió una actualización del mismo. Después de los bares de la infancia y la bohemia de Parque Patricios, Enrique descubrió El Tropezón. Centro de reunión de la farándula teatral de los años 20, aquel era un lugar célebre por varias razones. Originalmente había estado en Bartolomé Mitre y Callao, pero el techo se había venido abajo. En su nuevo predio, en Callao entre Cangallo y Sarmiento, el café-restaurante acrecentó su fama. Roberto Casaux y su esposa, Esperanza Palmero, eran animadores infaltables, especie de anfitriones de la trasnoche. Armando era, por cierto, una figura querida y respetada en El Tropezón. También allí había sido el presentador de Enrique.

Al poco tiempo, el recién iniciado empezó a ocupar un papel protagónico. Paradójicamente, el pequeño y enfermizo Discépolo, el discreto aprendiz de actor y escritor, reveló su locuacidad en las mesas del restaurante, mientras Armando, en cambio, inspiraba respeto con los silencios sugerentes y un repertorio de gestos que parecían extraídos de sus obras de teatro. Un asiduo concurrente al restaurante, Edmundo Guibourg, recordaría el contraste entre Enrique y Armando, acaso una forma familiar del complemento: "Discepolín, todo exuberante efusividad; su hermano mayor, un taciturno". En cierto modo, Enrique era más predecible. Los cambios de Armando, coronados por una sonrisa leve que suavizaba su rostro, marcaban cortes bruscos. Armando

y Enrique parecían poner en escena una obra oportunamente ensayada para ser exhibida en El Tropezón.

El filosofar cotidiano de Enrique, atemperado en aquellos años, tenía, sin duda, parentesco cercano con el de Armando, si bien los estilos eran diferentes. Para Guibourg, Armando, siempre con aire de trascendencia, solía romper su silencio enigmático para hablar en forma desbocada. Era un consumado maestro en "hacer coherentes parrafadas que trazaban espirales hacia lontanas digresiones, densas de un filosofar que yo llamo metafísica de atelier de artista plástico". Armando ocupaba con decisión y autoridad el lugar del intelectual: la máscara estaba sólidamente adherida al rostro. Para Enrique, en cambio, las cosas no serían tan claras: ya por entonces empezaba a definirse, tímidamente, una relación un tanto conflictiva entre Discepolín y el campo intelectual argentino. Poco después, con la irrupción del tango, la tensión aumentaría.

Si bien no era el único local que frecuentaba —para el buen café solía elegir Los 36 Billares, frente al teatro Nacional—, Enrique se sentía muy a gusto en El Tropezón. No lo inhibía el ambiente intelectual del local, quizá por las insólitas mezclas que solían darse en un espacio dominado por la pasión teatral. Autores como Saldías y Pacheco, actores como Juan Magiante y Luis Arata, todos amigos de Armando, prolongaban la ilusión de los escenarios en el ritual amistoso del puchero de gallina de la medianoche. Enrique, siempre atento a los sitios capaces de escenificar historias de vida, descubrió en El Tropezón cuán sólida podía ser la fidelidad profesada a un lugar al que la gente, en principio, asistía para alimentarse. No faltarían anécdotas para la mitología: en 1933, en sus últimos días de vida, el sainetero Enrique Soria concurriría al Tropezón en silla de ruedas. Nadie quería perderse aquellas reuniones espontáneas a la vera de la vida productiva.

El Tropezón estaba destinado a suplantar, en cierto modo, a la casona de Facio Hebequer. La presencia habitual del escultor Agustín Riganelli facilitó la transferencia. Con los años, las vidas de Emilia Bertolé, Mario Soffici, Mario Danesi, José Vázquez y Mario Perelli, entre muchos otros amigos, quedarían enlazadas a la de Enrique gracias al restaurante de la calle Callao.

II

1923 fue un buen año para el teatro, no obstante las notas de advertencia que algunos críticos empezaron a escribir por ese entonces. Para quienes habían vivido la consolidación de un teatro nacional sobre las piezas de Florencio Sánchez y los pioneros, la comercialización impuesta por un mercado de espectáculos en expansión era tema de preocupación. Para complicar aún más el panorama, Madame Rasimi había traído a la Argentina chicas desnudas de un afamado teatro de revistas parisino. El ejemplo había cundido: un nuevo teatro de revistas, bien diferente al de Ezequiel Soria, estaba imponiéndose a un ritmo veloz. "Al principio da calor, pero después les gusta a todos... ¡Ah, si yo fuera mujer!...", exclamaría Humberto, uno de los personajes de *El organito* después de asistir a un espectáculo de revista.

El viejo sainete, por su parte, había encontrado en el astuto Pascual Carcavallo la maquinaria artística y comercial que le aseguraba un eterno bienestar. Las piezas de Alberto Vacarezza se adaptaban perfectamente al gusto masivo. Sin embargo, sin estar necesariamente reñido con la sensibilidad popular, otro teatro empezaba a hacerse un lugar en la próspera Buenos Aires. Autores y críticos ya lo habían detectado. Defilippis Novoa, Samuel Eichelbaum y Armando Discépolo fueron los dramaturgos que mejores reflejos supieron tener en el momento de actualización del teatro nacional.

Lector de Ibsen y Strindberg, tanto como de Tolstoi y Andreiev, el autor de *He visto a Dios* experimentaría en el transcurso de los años 20 la revelación de las vanguardias europeas, los ideales de un nuevo teatro al servicio de una nueva sociedad. Otro tanto sucedería con Samuel Eichelbaum, si bien su estilo introspectivo tardaría un tiempo en obtener el pleno reconocimiento de la crítica y el público. Ambos autores brillaban por la originalidad y consistencia de sus obras, nunca tentadas por el canto de sirenas de un mercado benefactor.

En sincronía con los cambios pictóricos y literarios, el teatro empezaba a vibrar con los desafíos europeos y la corriente "proletaria" de los autores rusos. Si bien para Defilippis Novoa "París es hoy el mejor laboratorio para el teatro", la influencia

italiana también se hacía sentir. En el Buenos Aires de los rugientes años 20 circulaban las obras de Bontempelli, Chiarelli y Pirandello. Este último iba a ser moda antes de terminar la década.

Sus comienzos no habían sido fáciles. De la silbatina en el estreno italiano de *Seis personajes en busca de un autor* a la consagración mundial transcurriría apenas una década. Pirandello, en la Argentina y en el mundo, era un autor difícil, rechazado por la crítica clásica y convertido por la vanguardia teatral en representante máximo de los nuevos planteos dramáticos. Desde su novela *El difunto Matías Pascal*, se había erigido en una figura antitética a la de Gabrielle D'Annunzio, el poeta y dramaturgo wagneriano. Sin embargo, Pirandello no había renovado el teatro italiano restaurando el realismo desechado por D'Annunzio. Sus obras ponían en tela de juicio las razones de la modernidad encumbradas por el positivismo, y lo hacía con una serie de temas metafísicos restaurados por las corrientes filosóficas de comienzo de siglo.

La vida como un absurdo del que ni siquiera tenemos prueba material confiable; la realidad como una vana ilusión prefabricada por el hombre; la crisis de la conciencia objetiva y la pluralidad del yo enmascaradas en la escena: la obra de Pirandello aparecía como la mayor apuesta filosófica que podía hacer el teatro en particular y el arte en general. En términos técnicos, aquellas ideas se expresaban en concepciones dramáticas profundamente renovadoras. Y estaba el humor pirandelliano, un sutil corrimiento de la tragedia a la comedia, que plasmaba en el teatro la versión más perfecta del grotesco moderno.

Si bien Armando negaría haber sido influenciado por Pirandello— "No tiene nada que ver conmigo, ni yo lo había leído cuando hice esas obras", le diría a Norberto Galasso—, el impacto del dramaturgo italiano marcó a fuego al teatro argentino entre, por lo menos, 1923 y 1933. Pero Armando también negaría la referencia a la literatura rusa, alegando ser un típico heredero de la tradición italiana, en particular la napolitana, sin dar nombres. "Muchos no sabían", diría Armando más tarde, "que Nápoles era una ciudad de una cultura teatral extraordinaria. Atilio Dabini me decía: qué disgusto va a tener Eduardo de Filippo cuando lea sus obras, porque usted las hizo antes. Por napolitano será, digo yo."

Es innegable que, más allá de dudosas apropiaciones, Armando y Enrique siguieron con gran interés el descubrimiento

italiano de 1923: ese año, en el teatro Cervantes, la compañía de Darío Niccodemi puso en escena *Seis personajes en busca de un autor*. De esta manera, a sólo dos años del estreno en Italia, la obra empezaba a circular por el ambiente intelectual argentino, y con ella la poética y la filosofía pirandellianas. Meses antes, en el Maipo, *La patente* había subido a escena con la compañía de Felisa Mary y Carlos Morganti.

Los diálogos con la obra del italiano no se harían esperar. A fines de 1924, Américo Castro publicaba "Cervantes y Pirandello" en *La Nación* y José María Monner Sans analizaba los problemas estéticos y ontológicos del autor italiano en sus clases en la facultad de Filosofía y Letras. Parte de la producción teatral más ambiciosa surgida en los años 20 glosaría los temas de Pirandello. Así como unos años antes los ambientes decadentistas citaban a D'Annunzio y los conflictos psicológicos reconocían la lectura de Chéjov, ahora el faro de la dramaturgia era el creador de personajes que ponían en escena la vida como *sciocca fantocciata*.

No faltaron las imitaciones alevosas. Adolfo Bottazzi reproduciría en *La escena*, de 1929, el tema de los personajes que dialogan con su creador. Más o menos cercanas al autor italiano, muchas producciones teatrales y literarias adoptaron elementos de su sistema, entablando con este una relación similar al de los seis personajes con su escurridizo autor. La avanzada teatral rioplatense ya no se conformó con introducir la vida en el teatro: había que mostrar que, en verdad, la vida era un teatro, una de las formas posibles de la representación.

El estreno de *Mateo* se produjo en medio de la revelación de Pirandello y, si bien su factura y concepción están más vinculados al verismo que al desdoblamiento pirandelliano —la simple cronología de las piezas descarta toda influencia directa—, la atracción del grotesco como especie particular tuvo que ver con las lecturas italianas de la época. Si lo grotesco era la risa desencajada que provocaban las desdichas de hombres devenidos en títeres del destino, *Mateo* fue un digno representante rioplatense de aquella línea estética. Por lo pronto, era la primera obra que usaba la expresión en su ficha técnica: "grotesco en tres actos".

Enrique fue testigo de la génesis y realización de *Mateo*. Fascinado por la capacidad autoral de Armando, asistió conmovido a la historia de don Miguel, cochero de un transporte tirado por caballos, una "victoria" que debe enfrentar el reto de los

automóviles, la agresión de una modernización impiadosa. Don Miguel termina aceptando la propuesta de Severino, un funebrero cuya "filosofía de vida" es el escepticismo y el "entrare", la aceptación de la inmoralidad como único medio de sobrevivencia. En la desesperación, a punto de perpetrar un delito para no defraudar a quien le consiguió trabajo, don Miguel no se reconoce, parece portar la máscara de otra identidad. Mateo, el caballo, es como un espejo al que don Miguel le habla: "Mateo...no me quiere mirar?... Soy yo. Yo mismo. ¿Qué hacemo? Robamo. Usté e yo somo dos ladrone.(...) ¿No lo quiere creer? Yo tampoco. Parece mentira. ¿No estaremo soñando?".

La pieza se estrenó el 14 de marzo de 1923, en el teatro Nacional. La presentó la compañía Pascual Carcavallo y su impacto no se debió sólo a la visión desesperanzada de una realidad en la que el sainete tradicional no penetraba: Enrique quedó muy impresionado por el talento de Armando para reproducir los giros idiomáticos de la calle y provocar con el lenguaje verdaderos golpes teatrales. La tensión de los diálogos, la fuerza expresiva del cocoliche de aquellos italianos desesperados que tratan de arañar las últimas migajas del sueño americano: la fuerza de *Mateo* era, en gran medida, la fuerza de su lenguaje.

Leyendo y viendo *Mateo*, Enrique revivió el proceso creativo de Armando y las interminables charlas hogareñas, junto a Teresa y Otilia, con Rodolfo de visita y siempre algún amigo que se quedaba a comer en la acogedora casa de los Discépolo. La obra conservó vivo el interés de Enrique por la escritura para teatro.

Después de aquella experiencia conmovedora, *Páselo, cabo* ya no lo satisfacía. Mucho menos la concepción dramática e ideológica que lo había inspirado. El pesimismo metafísico del grotesco lo había absorbido completamente. Se seguía sintiendo anarquista, pero las banderas rojas anticipándose a la Historia ya no lo convencían como recurso escénico ni como posibilidad literaria. El grotesco era esa forma especial del realismo que Enrique estaba buscando.

La "escena en un acto" *Mascaritas* fue escrita en mayo de 1924 y, si bien pasó completamente inadvertida porque nunca se estrenó, los pocos lectores de los originales pudieron detectar en aquel ejercicio literario y dramático los nuevos aires que Enrique intentaba capturar para el teatro. Ulyses Petit de Murat vería en los personajes de la obra algún parecido con los esperpentos de Ramón del Valle Inclán. Drama conyugal concentrado en el

comedor de una vivienda humilde, los protagonistas de *Mascaritas* trataban, como tantos conocidos de Enrique, de salir de un estado de tristeza crónica provocado por la pobreza.

Paco es un inmigrante español que deberá pedirles a sus hijas que salgan a trabajar de empleadas domésticas. Vestidos para el carnaval, Paco y su mujer, Francisca, discuten minutos antes de ir al corso. Francisca responsabiliza a Paco de la situación económica por la que están atravesando. Deberán participar del carnaval "sin pomo, sin cohetes, sin serpentinas". Como Miguel y Stefano, como los "personajes" de los tangos discepolianos, Paco es la imagen del fracaso, la máscara con la que aquel corso no contaba. Abrumado por las exigencias de la vida cotidiana, el español se desborda, renuncia a toda compostura burguesa, pone al descubierto con la fuerza de las palabras su propio drama. Francisca está en el blanco de Paco: "¡Vete...! ¿De modo que después de veinte años que me ves morderme en procura de un bienestar que no llega, vienes a echarme en cara tu descontento?... Porque eres tú la que no se conforma. No ellas. ¡Tú! Y tú la que quieres ir al corso, ¡no ellas...! Y ves que no es posible...Que sueldo y changas apenas nos cubren... Que todo junto es una manta que por más que se estire siempre lo deja a uno afuera...".

Los toscos trajes de carnaval de Paco y Francisca son como la manta con la que el español metaforiza su vida: no cubren los cuerpos verdaderos. La carga de violencia de la obra se emparenta con el mundo teatral de Armando. El grotesco empezaba a envolver a Enrique, que recordó las palabras de Pirandello, devoradas en lecturas veloces y charlas desprolijas: "A través de lo propiamente cómico volvemos a encontrar el sentimiento de lo contrario".

Su próximo trabajo "público" tenía que estar más cerca de *Mateo* que de sus primeras piezas. *Mascaritas* había sido un ejercicio interesante. Se empezaba a conocer el "ritmo verbal" de Enrique. Su capacidad para crear diálogos agudos, de tensión dramática, fue enseguida valorada por Armando, que resolvía con más talento que su hermano los problemas formales de una obra y los detalles de su estructura interna. Entre 1924 y 1925, mientras en la compañía Carcavallo sus incursiones empezaban a tener nombre y apellido propios, Enrique concentró sus mejores energías en la elaboración de *El organito*. Se había propuesto escribir su grotesco, su propio *Mateo*, y acudió a la ayuda de Armando.

Si bien con créditos compartidos, es muy probable que la pieza haya sido obra exclusiva de Enrique. Una lectura atenta de los originales, una serie de oportunos consejos y un par de correcciones habrían sido los aportes del Discépolo consagrado. Por cierto que la deuda de la obra con este último no se limitó a una serie de observaciones. Fue mucho mayor si se considera la influencia decisiva que el dramaturgo tenía sobre Enrique y sobre un buen número de autores teatrales de los años 20. Toda marca de grotesco remitía inmediatamente a las piezas de Armando Discépolo.

Para Enrique, aquella colaboración significó un aval fundamental. Ya no podía haber sospecha respecto de la creatividad de Discepolín; ¿acaso Armando no daba muestras de la confianza que tenía en el talento de Enrique? Aquello era un gesto aprobatorio, el auténtico nacimiento de un escritor de teatro. No sólo se trataba de la propuesta más ambiciosa concebida por el actor-autor hasta ese momento, sino que, además, sintonizaba con la tendencia en boga en el teatro de la Argentina y el mundo. A partir de *El organito*, Enrique consolidó su posición en el mundo autoral, compuesto por entonces por unos 400 escritores, a la vez que tomó distancia del típico comediógrafo de sainetes.

Desde el día de su estreno en el teatro Nacional, el viernes 9 de octubre de 1925, *El organito* fue celebrado por la crítica como uno de los puntos más altos del grotesco rioplatense. Al finalizar la primera función, cuando los aplausos aún no se habían acallado, Armando y Enrique accedieron a la fiesta de los autores, el momento más esperado: congelados en el proscenio, de espaldas a un escenario del que acababan de retirarse los actores, los hermanos Discépolo fueron aclamados durante largos minutos. Santo hubiera vivido aquel momento como una revancha largamente esperada. Después de todo, América no siempre era traición y fracaso.

Cuando Armando levantó la mano pidiendo silencio, Enrique tembló de miedo. Su facilidad de palabras naufragaba ante un auditorio tan numeroso. Aún no tenía la experiencia de su hermano para mirar al público a cara descubierta. Mientras Armando improvisaba un breve discurso, felicitando al actor Juan Magiante y a las actrices Olinda Bozán y Rosa Catá, Enrique recordó los últimos días de Marcelo Peyret, el novelista más popular del país, el escritor romántico que había hecho suspirar a las lectoras de la literatura sentimental. *El organito* estaba dedicado a su memoria.

Unos meses antes, los hermanos había visto morir a Peyret de tuberculosis en un hospital de Córdoba. Aquella última visita al amigo enfermo había dejado una fuerte impresión en Enrique. El cuadro irreversible de Peyret, desahuciado y ya entregado a la fisonomía de la muerte, sería la semilla de un tango que lamenta los estragos del tiempo en el cuerpo de una mujer. No era un tema nuevo, pensó Enrique mientras unos versos de Manrique y un monólogo de Shakespeare relampaguearon en un rincón de la memoria. Pero había posibilidad de decir las cosas de siempre con otras palabras, quizá con alguna melodía aliada. ¿Qué haría con aquellas imágenes de La Calera? ¿Una obra de teatro, un ensayo, una poesía redundante? Enrique dejó en paz a Marcelo Peyret y su muerte joven y miró con admiración a su hermano, que seguía entregado a un discurso por el que desfilaban actores, productores y dramas cotidianos.

Era evidente que atravesaba un momento de cambios: se acercaba la hora de las grandes decisiones. Por un lado, estaba su presente, cálidamente respaldado por Armando, el hombre que hablaba en público, la autoridad indiscutida del teatro, el *deus ex machina* de la magia escénica. No podía quejarse. ¿Qué hubiera sido de su vida sin Armando? Pero había, sin duda, otra posibilidad, otro futuro.

Poco antes del brillante estreno de *El organito*, Enrique había descubierto el mundo del tango. No se había convertido en compositor ni en letrista, pero un divertimento apenas rasgueado en la guitarra había ascendido a la sala del teatro Nacional animando un discreto número musical. Teatro y música no eran cosas contrapuestas. Hasta era probable que la canción, y en especial el tango, tuvieran una dimensión teatral todavía poco explorada. En todo caso, una de las cuestiones a resolver era el lugar que tenía y tendría su propia producción.

Las amistades, la mayoría de las cuales eran la herencia adelantada de Armando, constituían para Enrique un reservorio de historias de vida a las que algún homenaje habría que rendirles. No podían desvanecerse en el aire. Esas historias, tan próximas y tan difíciles de corroborar en todos sus detalles, eran ventanas al mundo, miradores sensibles de la condición humana. Enrique podía camuflarse en ellas, crear personajes con sus ropas, vivir vidas ajenas con parlamentos propios. Podía filosofar en pocas palabras, mezclando las vivencias de los otros con sus propios sentimientos.

Esa noche, Enrique tenía más interrogantes que respuestas, y ninguno de los modestos logros podía postergar una pregunta acuciante. ¿Quién era Enrique Santos Discépolo el 9 de octubre de 1925? ¿El prometedor dramaturgo, eterno ayudante de campo del gran Armando? ¿El actor de reparto de algunas de las mejores compañías teatrales del país? ¿El autor inédito de *Mascaritas*, escritor casi secreto que traducía en sus textos las lecturas en boga? ¿El ignoto compositor intuitivo de una canción fracasada?

Los últimos aplausos de la noche proseguirían, simbólicamente, en las reseñas de los diarios. La terrible historia del organillero Saverio y su familia era de una violencia pocas veces vista en el teatro argentino. Como la tribu primigenia, los hijos de Saverio se rebelan contra su padre, un hombre miserable que los ha criado al margen de todo principio ético. La escenografía y el vestuario exigidos por la obra pusieron en escena el lado oscuro de Buenos Aires: camas pobres en una "cochera ruinosa transformada en habitación"; un suburbio sórdido, incompatible con el sentimiento de nostalgia de los tangos típicos; ropa robada, "pechada", que apenas cubre cuerpos mal alimentados. Visión desalentadora de la vida urbana, como la de las novelas de Dickens que Enrique había descubierto en su infancia, *El organito* avanza mediante parlamentos muy breves y contundentes.

Las acciones bruscas —gestos agresivos, muecas y risas desencajadas, ademanes despreciativos— y el lenguaje carcelario expresan una moral del resentimiento y la amargura: "La gente pasaba, corriendo, sen merar me mano...(*tendida*) ¡Morite!... ¡Morite co tus hijos... ¡La gente... júh!... ya noche hic'el juramento: Saverio, sacale a la gente el alma gota a gota... Lo dije e lo cumplo". La vida social animalizada, los hombres como fieras sin memoria ni redención: algo de *Yira, yira* y *Cambalache* ya estaba presente en *El organito*.

La Nación señaló virtudes y continuidades: " Nota de positivo mérito, tanto por sus virtudes de originalidad como por entrañar en su faz artística una afirmación de la tendencia conceptiva que inspiró la pieza de uno de los autores de *Mateo*, con la cual *El organito* presenta no escasos puntos de contacto". *La Prensa* sintió el impacto del tema: "Todo lo que ha destruido el egoísmo, a veces contradictorio e indefinido, de ese espíritu anormal; la angustia íntima de los personajes a pesar del exterior de algunos de ellos(...) son elementos que hacen amargamente reflexiva la

obra y que contribuyen a mantener al espectador en una tensión torturante, aliviada solamente por aquellas notas cómicas".

La Razón no dudó en considerar la pieza "una de las más bellas obras del género chico nacional". *El Suplemento* hizo justicia con Enrique, algo olvidado por la mayoría de los críticos: "Se ha formado en las disciplinas fraternales y es productor futuro de nuestra escena". Es comprensible que *El organito* fuera vista como parte integrante de la producción de Armando. Un año antes, *Babilonia* había recibido elogios de críticos y colegas. Se trataba, sin duda, de una producción orgánica, tributaria de la literatura y el teatro rusos que Armando tanto admiraba, si bien, como apuntaban algunos cronistas, la "latinidad" de los Discépolo era un rasgo singular del "temperamento" rioplatense.

III

Como Enrique, José Vásquez era un actor con dudas y ambiciones. Actuaba en la compañía de Blanca Podestá, donde ya tenía un cartel, leía y representaba algunos de los textos dramáticos más valiosos del momento y era amigo del hermano menor de Armando Discépolo. A la vuelta del calendario, lo esperaban algunas gratas sorpresas: ser primer actor de Blanca Podestá y esposo de Paulina Singerman, el sueño de muchos jóvenes porteños de los años 30.

Pero 1923 no era un buen año para predecir el futuro. Tanto José como Enrique sufrían el desfase de la vida de actor. Por un lado, ya había pruebas de reconocimiento. No faltaba el espectador atento que los reconocía por la calle, y Carcavallo era un patrón un poco autoritario pero sin duda mejor que los empresarios de Vasena o los hacendados de la Patagonia. Sin embargo, la plata no alcanzaba y un joven actor argentino difícilmente podía vivir como Douglas Fairbanks. A la suerte había que salir a buscarla todos los días. Afortunadamente, el circuito de las excursiones teatrales era bastante amplio. Cuando no era algún teatro del interior, podían ser salas del Uruguay. Tálice les había hablado mucho de Montevideo y su ambiente teatral.

Un mes después del estreno de *Mateo*, Enrique y José visitaron un par de ciudades uruguayas. Entre ellas figuró San José, no muy lejos de Colonia. Para los actores porteños, salir de Buenos

Aires era entrar "en el bosque", como se decía en la jerga del espectáculo, pisar terreno poco conocido. San José no les deparó mayores sorpresas, pero en un cuarto de pensión Vásquez le enseñó a Enrique algunos rudimentos de guitarra. Aquello era más difícil que la guzla, pero valía la pena poner un poco de atención. La guitarra no era un objeto absolutamente extraño en la vida de Enrique. La veía casi todas las noches en los escenarios, acompañando situaciones teatrales o llenando intervalos. Con ella salió a escena en uno de los actos de *El Matrero*, y desde entonces la tuvo siempre a mano. Por entonces, anclados en Uruguay, esperando alguna señal del futuro, los jóvenes actores crearon una melodía muy sencilla, posiblemente un tango, aunque su forma no era la habitual de la especie. La probaron en la guitarra y se convencieron de que valía la pena darla a conocer.

De regreso en Buenos Aires, Enrique y José se cruzaron en el Nacional con Saldías, que preparaba el estreno de una obra llamada *La Porota*. Para Saldías la música no era un mero accesorio del teatro. El autor de *El bandoneón* se interesaba por el tango y sus posibilidades escénicas. A Enrique y José no les costó mucho convencerlo de que incluyera la invención pergeñada en San José del Uruguay en el sainete a punto de subir a escena. Así nació *Bizcochito*, el primer tango de Enrique al que Saldías prestó su renombre para la letra. En realidad, el papel del dramaturgo en *Bizcochito* fue similar al de Armando en *El organito*: en 1924, Enrique aún necesitaba el aval de una figura conocida.

La Porota se estrenó el 30 de mayo de 1924, en un teatro Nacional atiborrado de público. Porota era el nombre de una chica muy humilde que había ascendido socialmente después de haber dado "el mal paso". Era un sainete mas, pero para Enrique el descubrimiento del tango compensó el rechazo general que sufrió su primera composición. Si algo sacaría en limpio de aquella colaboración con Saldías, eso era la importancia de una letra y una melodía en la estructura de una obra.

Bizcochito era la chica del arrabal, la vieja amiga de Porota, la que había sido fiel a su mundo de origen. En el segundo acto, y más tarde sobre el final de la pieza, Bizcochito entonaba su carta de identidad: "Corazón del arrabal/ que gemís en la canción/ y que cantando llorás/ la suerte de una ilusión/ ¡Escucha corazón!/ ¡Araca corazón! ¡Estate quieto!/ Si no vas a espantarme la memoria/ y quiero rejuntar todo mi recuerdo/ de mi vida infeliz y melancólica. /Si manyan que te llevo aquí en la zurda/ ¡Araca

corazón! ¡Estate quieto!/ ¿No ves que hacés barullo y van a reírse/ porque todos se creen que no te tengo...?"

Luego venía la canción de Discépolo, una declaración de amor dirigida a la mujer del suburbio, aquella en la que los hombres no habían reparado, enceguecidos por las luces del centro: "Bizcochito dejate comer/ no te vi, mi amor, en el corazón/ vos, maleva, sos la que brindás/ brillo, amor y perdición..."

Unos días antes del estreno teatral, gestión de Saldías y Carcavallo mediante, la orquesta de Francisco Canaro había tocado *Bizcochito* en el Royall Pigall, sin mucho entusiasmo y sin nada de éxito. Para el teatro se pensó en Marambio Catán, un singular cantante y compositor que venía de actuar en el Porteño. Marambio Catán era una especie de Ángel Villoldo de los años 20. Cantante, autor, ocasional actor, anarquista y rebelde, Marambio no le debía nada a nadie. No estaba acostumbrado a ejecutar temas que no fueran de su repertorio.

Salvador Merico, director musical de la compañía, salvó la situación. Orquestó y mejoró *Bizcochito* lo más que pudo. Merico no era un improvisado en el mundo del tango. Desde 1921, el interés de este director italiano por la música porteña se venía afirmando en el formidable campo de prueba musical que era el teatro Nacional. Conocía a los hermanos Discépolo y había oído hablar de Santo, un compatriota con menos suerte que él. Los antecedentes familiares del tango que tenía ante sus ojos no lo ayudaron a entender con claridad la situación. ¿Por qué el hijo de Santo se había empeñado en estrenar un tango, teniendo futuro como actor y autor? Por cierto que *Bizcochito* no era el primer tango mediocre que su batuta había dirigido. Después de todo, la letra era superior a la de muchas composiciones de firmas consagradas. Pero se notaba a la legua que el responsable de *Bizcochito* no tenía un gran conocimiento musical, mucho menos tanguístico. La melodía recordaba en algo a la de *Mi noche triste*, pero no tenía su encanto, y mucho menos su originalidad.

Carcavallo y Saldías hicieron todo lo posible para que el primer tango de Enrique, con colaboración de José Vázquez, gustara a un público que asistía al teatro con la esperanza de presenciar el nacimiento de una melodía popular. Finalmente, Marambio Catán aceptó, a regañadientes, interpretar *Bizcochito* en los entreactos. Como autor, Enrique cobró 5 pesos por función. El tema llegó a grabarse, en un disco Víctor que Marambio, con acompañamiento de guitarras, completó con el vals *Recuer-*

dos, pero nada ni nadie pudieron borrar la imagen del fracaso. "Con gran esfuerzo tuve que tragarme el tango —recordaría Marambio Catán—. Salvador Merico con un gesto burlón y con indisimulado sadismo me miraba sonriente, mientras yo hacía buches para salir del evento. Felizmente, como bis me daba el gusto de cantar mi repertorio, con lo que salvaba airosamente el trance."

Para Enrique, *Bizcochito*, además de ser una ayuda en uno de sus tantos momentos de crisis económica, fue apenas un ensayo de tango, un borrador que en otras circunstancias seguramente no hubiera exhibido en público. Los aplausos generados por *El organito* no le dejaron mucho tiempo para llorar por el fracaso musical. En 1925, Enrique todavía era un hombre de teatro: allí estaban su producción, su grupo de pares, sus ambiciones. El mundo del tango no lo podía sancionar. Por entonces, la canción porteña era un invitado en la mesa teatral, bien tratado por algunos dramaturgos, despreciado por otros, prácticamente ignorado por Armando. Sin embargo, era evidente que la indiferencia del actor adolescente había quedado atrás. Al lado de Tálice, Merico y José Vázquez, Enrique había aprendido a hablar de tango, reviviendo recuerdos latentes de los cafés del Once y el breve e intenso período en Parque Patricios. Había asistido feliz a la consagración nacional de su amigo Juan de Dios Filiberto. Además, nadie negaba su musicalidad.

Con la guzla y el armónium de cuatro octavas, silbando y tarareando, simulando su propia orquesta y gesticulando como un director fantasma, Enrique parecía querer continuar la obra de Santo.

IV

Entre el teatro y el tango estaba el lunfardo. Enrique lo descubrió en la calle, luego lo leyó y escuchó en algunas obras de Armando —aunque este prefería el cocoliche, de matriz definidamente italiana— y finalmente lo detectó en los tangos más populares de los años 20. El teatro Nacional era una caja de resonancia del habla popular. Los personajes de los estrenos de Saldías hablaban como la gente de la calle, aunque no de cualquier calle. Si bien el lunfardo se estaba filtrando en los

modos de habla de la clase media, aún seguía siendo patrimonio de las periferias. En *La Porota* las clases sociales se manifestaban en el lenguaje. La protagonista trataba, sin mucho éxito, de disimular su procedencia con el léxico de las revistas familiares, pero se le "escapaban" términos del conventillo. Bizcochito era una voz lunfarda sin prejuicios: catrera, araca, fangal, cotorro, bulín, manyar, zurda, eran sus señas de su identidad.

Oyente selectivo, Enrique empezó a prestar atención a las letras de los tangos, empezando por la del histórico *Mi noche triste*, un feliz agregado poético de Pascual Contursi a un tema instrumental de Samuel Castriota. Desde 1917, había en Buenos Aires un tango-canción, una lírica popular que de manera contundente hacía hablar a hombres y mujeres de la ciudad. Algunos letristas eran escritores de teatro: Manuel Romero, José González Castillo, Alberto Vacarezza. Otros eran poetas y periodistas, como Samuel Linnig y Francisco García Jiménez. Un tal Celedonio Flores solía practicar boxeo, aunque su fama venía del tango. Carlos Gardel había elogiado —y grabado— *Margot*, y *Mano a mano* se convertiría, más allá de su moralismo, en la invectiva porteña por antonomasia, la voz de la conciencia del género.

Enrique sintió el golpe. La versión de *Mano a mano* grabada por Gardel para Odeón en 1923 profundizaba la línea abierta por Contursi y le daba un giro más lunfardo aún. Si bien había en algunos de sus versos rasgos de una poesía sentimental que a Enrique no le interesaba demasiado, Celedonio Flores había sabido contar historias en tres minutos, historias en las que el suburbio mantenía diálogos tensos con el centro. El lunfardo irrumpía en los tangos de Celedonio como una provocación que la voz infalible de Gardel apenas suavizaba. La intensidad no esperaba, como en el teatro, el desarrollo de una situación, sino que comprometía al oyente desde el comienzo: "Rechiflao en mi tristeza, hoy te evoco y veo que has sido/ en mi pobre vida paria sólo una buena mujer..."

Algunas de aquellas letras parecían ser el corolario de una obra de teatro, a veces la revancha de algún personaje con poco texto, siempre la historia de un amor que naufragó por culpa de la traición. Ésta se había consumado con el abandono del barrio: ese era el momento de la caída. Enrique pensó que a Facio Hebequer le gustarían tangos así, llorones y violentos, que apostrofaban sin piedad o se quebraban con emoción y en los que siempre se inscribían voces silenciadas, rescatadas de la

marginalidad de manera escandalosa. Ya no se trataba de la picaresca recluida en los prostíbulos de los tiempos de Santo. Ahora las márgenes de la ciudad penetraban en el centro con algo muy difícil de obtener: una estética propia. Las palabras ponían en tensión diferentes niveles lingüísticos: en el tango la vida era un permanente conflicto, en el que las formas "cultas" lidiaban contra el vendaval de términos populares y, a veces, francamente marginales.

Atrás habían quedado las letras de Villoldo, mordaces e ingeniosas pero cuidadosas del buen castellano. El nuevo tango era revulsivo, a la vez que familiar. A través de los discos y el teatro había vulnerado los cordones sanitarios del gusto burgués. Ya no había que ir a escucharlo a las fronteras urbanas. Ahora reinaba en los teatros, animaba las fiestas de las colectividades inmigratorias, era eventualmente tema de inspiración para la literatura y, según decían, poco antes de la Gran Guerra había seducido a los europeos.

Para Enrique todo esto era historia más o menos conocida. No era el tango y su incuestionable ascenso lo que lo sorprendió en 1925, sino sus posibilidades futuras. Posibilidades musicales y "literarias". Todo podía decirse en tres minutos, si se sabía versificar pensando las historias musicalmente. La música conducía el discurso poético, que a su vez ponía en escena la vida como cosa extraña y sorprendente.

Era evidente que las letras de tango no eran poesía "pura", sino un texto en relación funcional con la melodía. Enrique vio allí una posibilidad expresiva novedosa, una especie de ópera popular muy acotada en el tiempo. Confesaría en 1929 a la revista *Comedia*: "Escribo tangos porque me atrae su ritmo. Lo siento con la intensidad de muy pocas otras cosas. Su síntesis es un desafío que me provoca y que yo acepto complacido, aun a riesgo de los malos ratos que paso gestándolos. ¡Decir tantas cosas en tan corto espacio! ¡Qué difícil y qué lindo! Me subyuga esa lucha. Dicen que sacrifico la línea melódica en homenaje a la letra, y están en un error. Yo rompo de intento la imagen musical trazada. Me lo exige una necesidad. Quiero que la música diga lo que luego aclararán aún más las palabras".

Qué vachaché fue su segundo intento de entrar en la cultura del tango. No tuvo suerte. 1926 no parecía ser un año muy bueno para Enrique. No tenía ganas de escribir otro grotesco. Después de los elogios recibidos por una obra como *El organito*, se debatía

entre dos mundos. Buscó consejos en Armando y sólo encontró reprobación. ¿Por qué escribir tangos, si la asociación de los Discépolo auguraba resonantes éxitos sin renunciar a la calidad artística?

Armando nunca entendería el interés de Enrique por la música popular. Una cosa era escucharla, incluirla en los sainetes y grotescos como ambientación sonora o, llegado el caso, bailarla en algún cabaret, después de cosechar los aplausos de la dramaturgia. Pero escribir tangos no era un trabajo serio. Mucho menos tomarlo como actividad principal. Es cierto que a Santo le había interesado. Pero había escrito *Payaso* para regalárselo a un amigo, sin dejar por ello de trabajar en la orquesta estable del San Martín y seguir soñando con su gran ópera. Enrique, analfabeto musical y poeta inédito, pretendía suspender por un tiempo los compromisos actorales y la escritura teatral para consagrarse al tango. No era razonable. ¿Acaso estaba siguiendo el dictamen de una moda?

Armando sabía que el teatro no era una profesión fácil: él mismo, ya autor de una decena de piezas, padecía los interminables ciclos de dinero y pobreza propios de la vida errante de los artistas. Podía comprender sin esfuerzo las angustias de Enrique, sus vacilaciones y su búsqueda de una vida mejor. Pero era ingenuo pensar que la vida de un autor de tangos era la panacea. Lo tranquilizaba saber que Enrique nunca abandonaría por completo lo que todos pensaban que mejor hacía, actuar. También lo consolaba saber que su hermano menor no era el único joven culto de Buenos Aires decidido a probar suerte con una música hasta no hacía mucho marginada de las costumbres argentinas. Unos días antes del estreno de *Qué vachaché*, Armando se había enterado del disgusto de su amigo José González Castillo al saber que el joven Cátulo también había elegido el tango como profesión. ¿En qué habían fallado como padres? En el caso de González Castillo, estaba el ejemplo familiar, un error que él no había cometido. Los mensajes de Armando habían sido bastante claros. ¿No había entendido Enrique que la bohemia era una forma de vida sólo justificable si se aspiraba a la alta cultura, a la cultura de los libros y los escenarios, y que las luces del tango no podían ser definitivas?

A comienzos de 1926, Enrique ya tenía escrito *Qué vachaché*. Su viejo y paciente amigo Salvador Merico lo había volcado en la partitura. No era un tango común y corriente. Su letra tiene alguna

deuda con el grotesco, y el cinismo del *yo* poético no reconoce antecedentes en la canción porteña. Una mujer acaba de abandonar a su amante, achacándole falta de "sentido común" para desenvolverse en la vida: "Piantá de aquí, no vuelvas en tu vida,/ ya me tenés bien requeteamurada./ No puedo más pasarla sin comida,/ ni oírte así decir tanta pavada.../ No te das cuenta que sos un engrupido?/ ¿Te crees que al mundo lo vas a arreglar vos?/ Si aquí ni Dios rescata lo perdido.../ ¿Qué querés vos? ¡Hacé el favor!".

La "fórmula" que sin tapujos revela el personaje anticipa la visión del mundo de tangos posteriores. La "moraleja" invierte el sentido moral de los cuentos populares: "Lo que hace falta es empacar mucha moneda,/ Vender el alma, rifar el corazón;/ Tirar la poca decencia que te queda,/ Plata, plata y plata... plata otra vez .../ Así es posible que morfés todos los días,/ tengas amigos, casa, nombre... lo que quieras vos./ El verdadero amor: se ahogó en la sopa;/ La panza es reina y el dinero Dios". La conciencia, eso que los integrantes de Artistas Populares tenían en un pedestal, era tomada con humor. La resignación final no tiene nada que ver con los guapos engañados ni con las nostalgias del barrio perdido: "¡Qué vachaché! Hoy ya murió el criterio.../ Vale Jesús lo mismo que el ladrón".

La música, sin ser innovadora, tampoco encaja perfectamente en la normativa de la especie. No hay, como en *Mano a mano*, una alternancia clara de las dos partes y el "bis" que tienen la mayoría de los tangos cantados. A una primera sección de 8 compases le sigue una breve de 4, sin cambio de tonalidad, para cerrar el tema con la melodía del comienzo. La segunda estrofa parece más una variación de la primera que una verdadera segunda parte. Si bien los motivos y frases son propios del tango, tanto las acentuaciones como los enlaces armónicos —sumamente sencillos, todo en tono mayor— suenan diferentes a los típicos de la época. Por momentos parecen de una marcha, y en todo caso sellan con la letra una alianza íntima, irrevocable.

En *Qué vachaché*, quizás en mayor medida que en tangos anteriores, la responsabilidad del cantante es muy grande. Este debe contraer las palabras o estirarlas según el movimiento pendular de una música de engañosa simplicidad. Algunos versos son largos y otros breves, debiéndose las dos clases adaptarse a una misma línea melódica. Es como si el cantante hablara musicalmente. La melodía no presenta grandes saltos,

fluye en la tesitura media del habla. Enrique no era un compositor profesional capaz de crear para un intérprete en particular: como un trovador, fabricó sus primeras canciones a su propia medida, aunque no involucrara su vida de modo directo y transparente.

La letra de *Qué vachaché* nació detrás de la música, concebida en medio de una gira uruguaya con la Compañía Rioplatense de Sainetes de Ulises Favaro y Edmundo Bianchi, que reponía *El organito*. El tema desconcertó al público de Montevideo, que lo escuchó por primera vez en la voz de Mecha Delgado. Enrique creyó que el estreno en Uruguay podía ser un buen aval para que su tango debutara, triunfal, en los escenarios de Buenos Aires. El periodista uruguayo José Pedro Blixen Ramírez escuchó de boca de Enrique la siguiente declaración, días antes del estreno del tango: "Bueno, muchachos, ya que ustedes han sido tan amables conmigo voy a pedirles un favor. El lunes Mecha Delgado estrena un tango del que soy autor. Yo creo que está bien. Cuando menos he puesto en él todo lo que pueda saber y también toda mi ilusión. Francamente creo que mi destino no está en la escena sino... No les digo más. Les pido tan sólo que vengan el lunes".

La noche del lunes no estuvo del lado de Enrique. La actriz cantó *Qué vachaché* y el teatro respondió con indiferencia. "No hubo aplausos y sí gritos exigiendo que Mecha interpretara de inmediato los tangos más populares de la época", recordaría Blixen Ramírez. Según el mismo Discépolo lo relataría más tarde, con el aporte de su mirada humorística, el fracaso inicial de *Qué vachaché* hubiera sido motivo suficiente para abandonar definitivamente el mundo de la canción, haciendo así realidad la profecía negativa del cronista de *El Plata*: "¡Un desastre...! ¡Una catástrofe...! Se cayó el teatro...! Un terremoto...! Se hundió el escenario. Todo lo que diga de aquello es poco. Yo, francamente, pensaba que el tango estaba bien. Que estaba clara su intención y su sentido. Lo presentamos en mitad del espectáculo, con todas las de la ley... En el público, al principio, fue como una sensación de incomodidad. Luego empezaron los cuchicheos de la platea, se extendieron a los palcos; por ahí descendió de la galería un comentario. Y empezó a temblar la tierra. El público no entendía aquello, y, como siempre, cuando algo no se entiende, se rechaza. Para el público aquello no era un tango".

En efecto, casi nadie creyó que aquel tango pudiera significar un aporte al género. Después de escuchar con incomodidad *Qué vachaché* y "dejar caer las banales y consabidas frases de

consuelo", Blixen Ramírez le vaticinó al autor un futuro oscuro: "Este muchacho en su vida escribirá un tango". Enrique no se desanimó. Había leído un par de biografías de artistas y recordaba las equivocaciones históricas de maestros y críticos de primeras obras.

Por lo pronto, su intención era editar *Qué vachaché*. En Buenos Aires, Salvador Merico volvió a salir en ayuda del hijo de Santo. Llevó al autor y su partitura a las oficinas de Héctor Pirovano, uno de los principales editores musicales del momento. A Pirovano no le costó mucho hacer un pequeña tirada de *Qué vachaché*, pero no perdió oportunidad de señalarle a su amigo, cada vez que lo veía, el mal negocio que había sido apoyar a un actor sin dotes musicales. A la larga, aquel sería un excelente negocio y Merico devolvería la estocada con chistes que Pirovano festejaría de buena gana. Como tantos empresarios en la historia de la música, el editor portaría con orgullo el diploma de descubridor de talentos.

Pero en aquel desalentador 1926, mientras algunos argentinos se divertían en la fiesta de los años 20 a ritmo de jazz y tango, todo parecía difícil para Enrique: componer un buen tango y venderlo; escribir otra obra de teatro tan exitosa como *El organito*; convencer al severo Armando de que el destino lo esperaba con una exitosa canción porteña bajo el brazo. En las mesas de El Tropezón, Enrique aprendió a prolongar las trasnoches con amigos —la mayoría de los cuales eran, en realidad, amigos de Armando en primer lugar—, confiándoles sus incertidumbres, pero también disfrazando sus problemas con las charlas vagas e incontinentes de los enclaves nocturnos.

En esa época de pruebas y frustraciones, Enrique leyó con más cuidado que nunca los diarios y comparó su vida con la de los demás. Supo que Francisco Canaro acababa de presentarse en el Club Mirador de Nueva York, después de un resonante éxito en París. Leyó las crónicas de la muerte de Rodolfo Valentino, fetiche sexual de todas las mujeres del mundo, y del estreno de *La quimera del oro* de Carlitos Chaplin. El título de aquel film lo sedujo:¿ se podía construir un mundo artístico con el tema de la ilusión?

Alguien le mostró una fotografía de José González Castillo y su hijo Cátulo recién tomada en Fontainebleau. ¿Tendría él también, algún día, la dicha de viajar? Se enteró de que Carlos Gardel ahora cantaba solo, porque a José Razzano la voz no le

daba más, y que le había ido bastante bien en Barcelona. Ya estaba de vuelta en la Argentina, y todos irían a escucharlo al cine Grand Splendid. También comentó con alguien la misteriosa muerte de Arolas en un París que podía ser más oscuro que Buenos Aires.

El viaje y la muerte fueron los temas de aquel año desorbitado. Para Enrique, y aparentemente sólo para él, el tiempo había detenido su andar, mientras a los otros los había tocado de mil maneras diferentes. Pero no desesperó. Intuía que no faltaba mucho para que un cambio decisivo en su vida le abriera las puertas de un nuevo mundo.

CAPÍTULO 5

La conquista de Buenos Aires

I

La gira teatral de 1927 agotó a Enrique, poniendo de manifiesto su debilidad física y los primeros síntomas de un problema pulmonar que lo acompañaría toda su vida. Ya por entonces, Enrique era un fumador descontrolado; no terminaba de apagar un cigarrillo y ya preparaba el siguiente.

Pero lo que más lo afectó fue la reticencia con la que el público había castigado ese año a la compañía de Blanca Podestá. Era evidente que el salto tantas veces soñado aún no había sido dado. Ahí estaba el actor de 26 años, a buena distancia del casi anónimo "E. Santos" de los comienzos, pero peligrosamente cerca del fracasado autor de tangos. Si la capacidad para moverse con soltura y gran personalidad de un ámbito a otro, de una forma artística a otra, sería el sello distintivo del creador de los años 30 y 40, en 1927 la errancia de Enrique era vista por todos como signo de confusión y debilidad. El autor de *Qué vachaché* no tenía un espacio confiable en el campo intelectual argentino. Sus cambios de rumbo parecían caprichos de un joven inmaduro antes que búsquedas de una voz propia. El fantasma de la frustración empezaba a visitarlo con regularidad. ¿Cómo justificar ante Armando la decisión de convertirse en autor y compositor de tangos dos años antes? ¿Cómo justificarse ante sí mismo tantas demoras?

Castigados por la economía, incapaces de mantener el tren de vida que hubiera correspondido a figuras destacadas del panorama teatral, los hermanos Discépolo tuvieron que abando-

nar el departamento de calle Corrientes y aceptar una vivienda más humilde en el barrio de Floresta. La vida de los autores nunca estaba asegurada. El éxito de Armando como dramaturgo no se había correspondido con un ingreso económico fijo. Hasta la creación de Argentores, la defensa de los derechos de propiedad de los comediógrafos corría por cuenta de dos sociedades de escasa efectividad, desprendimientos de la Sociedad Argentina de Autores. Tanto Armando como Enrique estaban estrechamente vinculados a Pascual Carcavallo, el empresario que más resistencia había puesto al reconocimiento de los derechos de los autores. Mientras una obra estaba en cartelera, sus creadores tenían más o menos garantizada una tajada del *bordereau*. Pero no existía un sistema de recaudación confiable. A medida que la fecha del estreno iba quedando atrás, las posibilidades de un escritor de vivir del éxito de su texto eran cada vez menores.

La situación de los actores no era más alentadora. Los intentos gremiales y federativos chocaban contra un país con escasa conciencia social y leyes laborales difusas y de difícil aplicación. En las pulseadas de todos los días por la efectividad de los derechos adquiridos, Enrique conoció la dureza de la lucha gremial, otra "escuela de todas las cosas". Años más tarde, intentaría mejorar la situación de compositores y autores desde un espacio de poder.

Eran tiempos difíciles. Si bien no vivirían muchos meses en la calle Laguna, el regreso al oeste, esta vez a un oeste más lejano que el de Once y Parque Patricios, hizo todo más complicado. Aquel departamento al fondo de un corredor largo y sucio —"con charquitos traicioneros en las noches de lluvia", relataría Enrique— estaba a tres kilómetros de los bares y teatros, de las tertulias en El Tropezón. La excelente relación de Enrique con Teresa, su muy querida cuñada, mitigaba la depresión. También nuevas amistades y algunos proyectos esperanzados postergaban la sensación de crisis total. Sin embargo, la atmósfera que se vivía en la casa era la de estancamiento.

Según el mismo Enrique contaría más tarde, la idea central de *Yira... yira...* nació en esa circunstancia, si bien el tango cobraría forma definitiva tres años más tarde: "no se produjo en medio de un gran dolor, sino con el recuerdo de ese dolor". El método del actor moderno, implícito en su declaración, sería un aspecto decisivo en la producción discepoliana.

No todo fue negativo en 1927. En octubre de ese año, Carlos

Gardel grabó en España su primera versión de *Qué vachaché*. Confiaba en el talento de un autor y compositor que la Argentina se negaba a escuchar. Según le contaría Discépolo a Cátulo Castillo, Gardel escuchó *Qué vachaché* por primera vez en el piano desvencijado de un teatro de provincia. Le gustó el tema y decidió incluirlo en la próxima sesión de grabación. "Gardel se fue y yo volví a mi camarín destartalado y sucio, para caracterizarme. Estaba loco de alegría, y estaba solo. No tenía con quién compartirla. De repente noté el bulto de alguien que llegaba a mi lado. ¡Qué suerte! Me di vuelta para contarle mi felicidad... y era una pulga. En aquel camarín las pulgas eran más grandes que yo."

Armando retomó el proyecto de escribir un grotesco con el recuerdo de Santo, llevar a escena la vida de un músico acosado por un sueño no realizado. Enrique acercó algunas ideas, pero no participó activamente del trabajo de escritura. Prefirió imaginar un futuro con tangos. La confianza que en él había depositado Gardel algo quería decir. La guzla, la guitarra y el armónium fueron ese año sus mejores compañeros, si bien no los únicos.

Entre las nuevas amistades estuvo la de Mario Soffici, un florentino cuyos padres se habían radicado en Mendoza en 1909. Si bien alejado del mundo del tango, Soffici parecía, en más de un sentido, el doble de Enrique. Ascendencia italiana, formación actoral, vida cambiante, empujada por varias mudanzas, y un *modus operandi* aprendido en la cultura de la bohemia: su biografía merecía estar escrita por la misma pluma que había trazado la de los hijos de Santo. Al igual que Enrique, Soffici había integrado las compañías de Ángela Tesada y Juan Magiante. Cuando trabó amistad con Enrique, acababa de ascender a primer actor de la compañía Saldías-Ramírez. Habían compartido, en 1926, las andanzas montevideanas de la compañía de Favaro. Era un colega muy cercano, un vecino de aquel mundo de metáforas y representaciones. Su buen desempeñó en *Muñeca* de Armando había despejado definitivamente el camino para la amistad con los inquilinos de la calle Laguna.

Una siesta de 1927, en el patio de camarines del teatro Avenida de la ciudad de Mendoza, Enrique dejó por un momento de ser *voyeur* para ser el objeto observado. La cámara debutante de Mario Soffici había regresado a la provincia de su infancia acompañada por los amigos Enrique Santos Discépolo, José Gola y Francisco Martínez Allende. El programa era muy sencillo y moderno: rodar un pequeño ensayo cinematográfico en 16 milí-

metros. El director eligió unos parlamentos de *Muñeca* —Armando omnipresente— para comparar la fotogenia del actor de cine con el valor visual del actor de teatro. "Filmamos esas escenas —recordaría más tarde Soffici—, sin ninguna modificación, para ver la diferencia que había en la actuación, en el maquillaje y en todo."

Enrique podía entender las obsesiones de su amigo, sus inquietudes formales, su mirada crítica. Podía solidarizarse con ellas, e inclusive proyectar en aquellos experimentos sus propias búsquedas. Soffici estaba investigando el pasaje secreto que unía el teatro con el cine, así como Enrique ansiaba introducir el universo fabricado en los escenarios dentro del formato del tango. No eran operaciones muy diferentes. Se trataba de agudizar el análisis para llegar luego a la síntesis. En ambos casos, la pasión inaugural dominaba los actos, confiriéndoles una mística de pioneros, un sentido fundacional. Si bien no estaban disfrutando de "los años locos" como algunos de sus amigos, ellos ya poseían el fuego sagrado de la invención, participaban a su manera de la expansión cultural de la década rugiente.

Aquel primer contacto de Enrique con el cine no fue tan primitivo y aleatorio como para no permitirle reparar en las posibilidades del medio. Por lo pronto, descubrió el talento incipiente de José Gola, un joven actor que había debutado en cine con Julio Irigoyen dos años antes y que poseía las condiciones físicas que todo productor de Hollywood hubiera detectado inmediatamente. A diferencia de los grandes actores y actrices con los que Enrique se había educado desde su debut con Roberto Casaux, Gola encarnaba otra clase de actuación. Si lo juzgaba con los parámetros teatrales, Gola aún estaba lejos de ser un buen actor. Sin embargo, el galán era un diamante en bruto que algún día alguien refinaría y, sobre todo, sabría fotografiar.

Enrique sopesó la posibilidad de actuar en cine, pero por alguna razón que nunca explicitó, postergó el debut casi una década. Refiriéndose a la génesis de *Yira... yira...* sugeriría, muchos años más tarde, que los sueños que tenía a los 27 años no se habían correspondido con la reales condiciones de la industria cinematográfica en su etapa primitiva. A lo largo de toda su vida, el cine sería visto por Enrique como una puja entre la dignidad y el bastardeo. "Tenía un contrato importante con una casa filmadora que equivocadamente se empeñaba en hacerme hacer cosas que me desagradaban como artista... Como hombre digno.

Y me jugué. Rompí el contrato y me quedé en la calle. En la más honda de las pobrezas y en la más honrada soledad..."

Maltratada por la crítica en su versión original para teatro, *Muñeca* había revivido en Mendoza, de modo fragmentario, al servicio de un inquieto inmigrante italiano y sus amigos rioplatenses. Ante una cámara vacilante que la había despojado de las palabras para convertirla en pura mueca, *Muñeca* ya no pertenecía totalmente al genio de Armando: por unos minutos y en privado, había dejado de ser teatro. Con los tangos que Enrique tenía en mente quizá sucediera, algún día, algo similar. El origen quedaría sepultado en la sintaxis definitiva de una nueva forma. Cine y tango eran, en 1927, modos de prolongación del teatro, pero también puntos de ruptura con los modelos culturales discutidos en el Café de Los Inmortales.

II

Stefano conmovió al público porteño casi tanto como el triunfo electoral de Hipólito Yrigoyen, que se aprestaba a iniciar su segundo gobierno. En 1928, el viejo caudillo radical triunfó en las elecciones presidenciales y el personaje de Armando lloró en la habitación de su casa pobre.

Ese año hubo varios regresos. Por lo pronto, el de Armando. El gran Discépolo volvió a estrenar un grotesco memorable, con Luis Arata encarnando a ese Santo apenas camuflado con las ropas de la ficción. También volvió Yrigoyen a la presidencia, después del período alvearista. Para los anarquistas no había grandes novedades, si bien tanto Armando como Enrique creían que la sensibilidad social del líder del radicalismo era preferible al estilo aristocrático de las galeras alvearistas.

Otro que volvía, o al menos quería volver, era Stefano, el personaje. Quería volver a ser alguien en la música, como cuando, diez años antes, había descollado como trombonista en la orquesta de un teatro importante de la ciudad. Tras el sueño de una gran ópera, Stefano convenció a sus padres de que vendieran los viñedos en Nápoles y se embarcaran rumbo a la Argentina. Pero aquí los esperaba el fracaso del hijo. No era el único sueño abortado en un país al que cada vez le costaba más mirar al futuro con esperanzas. "Lo músico de orquesta, hijo —sentencia Stefano

a Radamés, el papel de un joven Pepe Arias— so casi siempre artistas fracasados que se han hecho obreros." Pero había algo más que fracaso: estaba la traición de Pastore, el antiguo discípulo de Stefano que le robó el puesto en el teatro. A Stefano le habían hecho "la camorra". Dos años más tarde, también Yrigoyen experimentaría el doble golpe del fracaso y la traición.

Enrique sintió como propias muchas expresiones del nuevo personaje de Armando. Quizá las había vertido en el aguantadero familiar de Floresta, algún atardecer amargo. "La fama está en una página, ma... hay que escribirla, tormento mío...". Él pensaba como Stefano: así como al maestro napolitano le costaría el resto de su vida dar con esos compases consagratorios, Enrique veía pasar los meses, indefectiblemente, tras la concreción del tango soñado, ese tango diferente que no llegaba. La mediocridad malévola de Pastore se inscribía en la inmoralidad denunciada por *Qué vachaché*, y cierta resignación final ponía al descubierto las bajezas del mundo. Stefano había caído, pero en su caída había conservado la lucidez del que asiste a la condena de los otros: "No sé qué sabor pruebo de ser combatido, de ser derrotado. Caer me parece triunfar en este ambiente. È como si me vengara del que pisotea(...) Si no fuera por esto chicos míos, me tiraba al suelo para que pasaran todo por encima y poder expirar sonriendo a la vigliaquería humana".

Los primeros meses de 1928 fueron vertiginosos. Como si la modorra de 1927 hubiera sido la preparación para otra vida, entre enero y abril Enrique puso punto final a un nuevo tango. Se proponía sepultar la mala impresión de *Qué vachaché*. Enrique no era un hombre supersticioso. Volvió a probar suerte en Uruguay, previa transcripción de la música al pentagrama, tarea que encomendó a Hortensia Torterolo, hermana menor de un viejo alumno de Santo. Ante el piano y la pluma de Hortensia, Enrique silbó su canción y esta quedó definitivamente pautada en hoja pentagramada.

Como actor de la compañía de Saldías, Enrique emprendió otra gira por Uruguay, una semana después de la ayuda de Hortensia. Estaba decidido a colocar *Esta noche me emborracho* en algún repertorio de revista. No le fue bien: después de mostrarles el tango a cancionistas que tuvieron la amabilidad de ensayarlo sin mucha convicción, la compañía volvió a Buenos Aires. Esta vez no hubo bromas: la insistencia autoral y compositiva de Enrique empezaba a tener un cariz patético. En Montevideo se

dijo que *Esta noche me emborracho* era un tango de mala suerte, un tango *yeta*. Uno de los intentos de estreno en marzo había terminado mal: gente despedida, contratos rescindidos.

Enrique interpretó el silencio de sus compañeros de teatro como un juicio de valor. No creía en la mala suerte, se resistía a aceptarla. Curiosamente, su timidez, apenas disimulada por su oralidad compulsiva y actoral, no parecía ser un freno a la ambición tanguera. Sin embargo, algo andaba mal con sus tangos, y no sabía qué era. Si podía llegar a entender las "dificultades" de *Qué vachaché*, la ruptura que había significado para la estilística del género, no llegaba a ver las "fallas" de *Esta noche me emborracho*. De hecho, no se trataba de un tango revolucionario, ni en el tema ni en la forma. Era, más bien, una inspirada combinación de algunos tópicos de la letrística popular de los años 20 —la mujer fatal, el centro como espacio de perdición y condena, el castigo ejemplar para los que han transgredido la moral burguesa— con la aguda mirada discepoliana del mundo.

El "narrador" describe a una bailarina de cabaret en su etapa decadente. Una madrugada la ve salir del cabaret "sola, fané y descangayada". La ocurrencia de las comparaciones —"gallo desplumao", "cachivache", "cascajo"— no conduce a la máscara de cinismo de *Qué vachaché*: la amargura del amante memorioso que revive la locura que lo llevó "hasta la traición" está más cerca de los monólogos shakespereanos que del inventario sarcástico de los males del mundo. La meditación discepoliana parte de la excusa de la descripción nocturna: "Fiera venganza la del tiempo,/que le hace ver deshecho/ lo que uno amó...".

Como en la literatura expresionista, la mujer de la noche encarna el pecado, pero es también víctima de la degradación con la que los tiempos modernos castigan el derroche libidinal. La sociedad es una maquinaria infernal que devora a sus hijos más débiles. Con lucidez desesperada, el amante memorioso revive en la historia de la mujer que amó su propia historia, su propia locura. Conmovido, decide beber la copa del olvido, perderse en el alcohol, asumiendo su falta de coraje para aceptar lo que acaba de ver: "Esta noche me emborracho bien,/ ¡me mamo bien mamao! /pa' no pensar..."

El vino como "quitapenas" tiene una larga tradición criolla y europea. Pero el del tango carece del entorno alegre de los bebedores de Velázquez o del ánimo exaltado y festivo del folclore del Carnaval. Tampoco se trata del alcohol del deschave,

como el de los *mamados*, del *Martín Fierro*. Las bebidas de los tangos son "quitapenas" casi siempre solitarios y llenos de amargura. *La copa del olvido*, letra de Alberto Vacarezza, fue un antecedente del tango de Discépolo, si bien en una escena "social" diferente.

La combinación y el poder de síntesis de una letra que no se cerraba sobre un sentido único no eran cualidades muy frecuentes en los escritores de tango. Con abundantes lunfardismos —empezando por *fané*, del francés *se faner*, perder la propia belleza, según consigna Gobello— y una notable fuerza del lenguaje, Enrique había encontrado en *Esta noche me emborracho* la versión rioplatense de los grandes temas revelados en los libros.

Menos moralista que Enrique García Velloso; sin aspirar a la denuncia implícita en las obras de José González Castillo; a distancia de las letras de guapos "amurados" y mujeres tentadas por las luces apócrifas del centro, Enrique acababa de crear una letrística diferente, que alguna deuda tenía con el mundo como opacidad de Schopenhauer y los tormentos íntimos de Dostoievski. En ella había huellas del grotesco con el que Armando conmovía en los escenarios. No era descabellado considerar aquellos primeros tangos de Enrique como una versión musical de la dramática grotesca. Pero había algo más, algo decisivo: la alianza de una letra con una música.

Desde el punto de vista musical, *Esta noche me emborracho* no significó ninguna innovación. Tango en 3 partes —dos partes y "un bis"—, escrito en tono mayor y sobre cambios de acordes mínimos, su mayor atractivo reside en el ritmo. Sobre el estricto metro de 2 por 4, sus frases tienen la vivacidad de la síncopa abundante y la subdivisión que sugiere una métrica doble. La forma es poco frecuente: 20 compases en la primera parte y 24 para la segunda.

La forma más común de los tangos era de 16 compases. Enrique marcaría siempre con orgullo la diferencia. Un año después del estreno de *Esta noche me emborracho*, defendería ante un periodista la libertad formal de los compositores de tango: "*La cumparsita*, modelo de tango que no morirá, se ríe en grande del elemental precepto de la escolástica musical: su primera parte termina virtualmente en el décimo quinto compás. Sólo que Matos, para no desafiar probablemente las iras de tanto profesor que cree que es de gran músico reverente odiar el tango,

le ha puesto a empujones el décimo sexto... que sobra. Y cito este de los mil que viven en esas condiciones por su difusión extraordinaria(...) El tango es una composición libre. Es un hijo de ladrones: odia la cárcel".

Los cambios traídos por Discépolo al mundo del tango eran más sutiles de lo que muchos, incluido el propio Enrique, suponían. No había una revolución sonora, tampoco un desconocimiento total de las reglas de oro de la escritura. Enrique sabía que todo tango era una apuesta que duraba menos de tres minutos. Ese límite temporal, límite formal más allá de las pequeñas alteraciones que se pudieran efectuar con el número de compases, exigía claridad y contundencia. Había que atrapar al oyente desde el primer compás. Enrique no era un artista de vanguardia. No sólo confiaba en el juicio del público: lo esperaba con ansiedad y se sometía a su dictamen.

Aceptando las leyes del mercado, había empezado a escribir sus propios tangos para comprometer a sus futuros oyentes en un mundo poético muy diferente al de Romero, Flores o Cadícamo. Con otro tango ya terminado, *Chorra*, y la partitura de *Esta noche me emborracho* cuidadosamente anotada, la suerte no podía serle tan reacia. Aquellos no eran tangos escritos a las apuradas, buscando el éxito fácil. Cada nota y cada palabra habían sido sometidos a una rigurosa selección. ¿Acaso no había premio para un trabajo intelectual tan exigente? En aquellas letras no había muletillas ni notas ociosas. Era producto de un riguroso ejercicio contra el derroche verbal. El mundo del tango no conocía un caso de ascesis literaria y musical tan perfecto. *Esta noche me emborracho* había estado tres meses atascado por culpa de una palabra que no llegaba: "desnudez".

La fuente de inspiración nunca quedaría del todo clara. En 1947, en un ciclo de charlas radiofónicas, Enrique diría que la génesis del tango estaba en el viaje a Córdoba con Armando. Allí, ante los enfermos de tuberculosis, habrían nacido los primeros apuntes: "Se me empezó a aparecer entonces la idea del alcohol, del aturdimiento, del no pensar en los males que no tienen remedio. Pero con este tema no se podía hacer un tango. Era demasiado tétrico. En Córdoba recogí, pues, la semilla. Luego la trasladé a la ciudad y la ciudad le dio forma. Forma completamente distinta pero con dolor igualmente inapelable. El tiempo que envejece es tan indesviable como la muerte que llega. La ruina de la mujer que ha sido joven y ha sido linda es tan triste como el

espectáculo de la salud que se va. Y de todos modos, para todo lo que no hay remedio, yo sentí el grito de mi tango: aturdirse..."

A oídos de Francisco García Jiménez llegaría otra versión del origen del tema, una más directamente vinculada con la fauna porteña. La *cocotte* de la despiadada caricatura habría sido Laura, una mujer de cabaret por la que un amigo de Enrique había abandonado a su familia. Alguien había visto a Enrique terminando en una mesa de café la letra de *Esta noche me emborracho*, con la melodía entera en la cabeza. "Ya no era su amigo aquél, apostrofando. Era él mismo", afirmaría García Jiménez, apoyado en la mitología porteña y en la convicción de que los tangos eran historias de vida en primera persona.

Con *Bizcochito* y *Qué vachaché*, Enrique había confiado en los contactos que tanto él como Armando tenían en el ambiente teatral. Pero las posibles influencias del apellido no le habían servido de nada, y el intento de convertirse en el actor y dramaturgo que escribe tangos había disgustado a casi todos. Esta vez decidió salir del ambiente del teatro Nacional y sus conocidos. Le acercó el tango a Cátulo Castillo, que desde 1927 tocaba el piano en una orquesta típica en un cine de barrio. También le hizo llegar una copia a la empresa Lococo, que acababa de formar una orquesta en el Astral, con Miguel y Domingo Cuestas en bandoneones. El cantor era Roberto Maida, un "estribillista" nuevo que había debutado un año antes animando los intervalos de un cine "mudo". Pero aquellas gentiles inclusiones no eran suficientes.

Con la partitura enrollada bajo el brazo, Enrique llegó un atardecer al teatro Maipo, donde Azucena Maizani estaba por estrenar otra de sus exitosas revistas. Aquello no era un cabaret, pero tampoco el tipo de sala que frecuentaban los Discépolo. Heredero legítimo del estilo traído a Buenos Aires por Madame Rasimi y el Ba Ta Clan, el Maipo era, junto al Porteño, uno de los pocos espacios exclusivos del género "frívolo" y "alegre". En la sala de la calle Esmeralda el tango compartía escenario con el humor político, los *sketches* cómicos, las chicas semidesnudas y las escenografías llenas de color e irrealidad. Como género teatral, la revista era una forma abierta. Podía sufrir todas las modificaciones que se creyeran necesarias: agregar o sacar canciones, citar la actualidad en los monólogos, cambiar sin problemas a las tiples que conformaban la corte de la vedette.

Cuando Enrique llegó a la puerta del Maipo leyó: "Gran Compañía de Revistas". Un nombre propio se distinguía de todos

los demás: el de Azucena Maizani, la estrella que encabezaba el reparto. No tenía nada que perder y mucho que ganar. Si "la Ñata Gaucha" cantaba *Esta noche me emborracho*, habría dado con el vehículo ideal para la difusión de su tango. La Maizani era un caso único en el mundo musical y teatral de los años 20. La tímida debutante de 1923 era, cinco años más tarde, una figura en pleno ascenso. Representaba, junto a Rosita Quiroga, la traslación de un género históricamente masculino al mundo femenino, si bien aquellas cancionistas solían imitar los acentos varoniles, en un curioso proceso de travestismo artístico.

Azucena no tenía rivales, al menos en 1928. Había estrenado *Silbando* y *Organito de la tarde* y era respetada tanto en el mundo del tango como en los ambientes teatrales. El *pathos* de la Maizani dejaba al público sin aliento. ¿Quién se animaba a disputarle el cetro? No era una cantante más de un género popular. Azucena, como Carlos Gardel, estaba codificando la interpretación del tango-canción. Tenía un talento voraz: se apropiaba de los tangos que cantaba, participaba desde los escenarios y los discos de la creación musical. Sus turbulentas historias amorosas avivaban la imaginación del público. Rosita Quiroga era tímida y rehuía los escenarios. Otras cancionistas, como Dora Davis, aún carecían de renombre en 1928 y Ada Falcón era, por esos años, más actriz que cantante. La gran Mercedes Simone había hecho su debut discográfico un año antes y todavía no estaba en condiciones de imponer tangos desde un escenario.

Si Azucena aceptara *Esta noche me emborracho*, pensó Enrique en la puerta del Maipo, todo sería más fácil. Su vida podría encauzarse, como la de su hermano el día que Pablo Podestá aceptó representar su primera pieza de teatro. ¿Podía él, Discepolín, vivir una vida tan grande como la de Armando?

Más nervioso que de costumbre, Enrique desplegó la hoja pentagramada adelante de Azucena. Esta le echó un vistazo a la letra y le dijo que se diera una vuelta por el teatro más tarde, después de la función. Fue un gesto de cortesía. Al hermano de Armando Discépolo no se lo podía tratar mal, si bien del autor de un tema como *Qué vachaché* nadie esperaba grandes cosas.

Enrique presenció desde el hall de entrada los últimos números de *Bertoldo, Bertoldino y el otro*. Todo le resultó amenazador. No había allí parlamentos muy inteligentes. Nadie parecía tener deudas intelectuales con los grandes dramaturgos argentinos y el teatro estaba a una distancia sideral de la literatura que

admiraba. La música brillaba en la voz de Azucena Maizani, pero todo lo demás daba vueltas sobre la belleza de las chicas del Maipo, las rivales de "las caras bonitas" del Porteño.

Enrique sintió ese "aliento mareante de peluquería o cabaret" que solía mencionar con desprecio Facio Hebequer. El siempre se había reído de aquella frase ampulosa y prejuiciosa, pero solo y perdido en la última fila de un teatro de revistas, esperando el veredicto de un público que seguramente no había leído a Dostoievski y quizá nunca había soñado con la revolución, extrañó los anocheceres con los pintores anarquistas.

Al retirarse de la platea el último admirador de Azucena, Enrique apuró los metros que lo separaban de la escalera lateral al escenario y buscó tras los cortinados algún interlocutor que se hiciera cargo de las promesas de Azucena. Los maquinistas estaban desclavando los decorados y las bataclanas volvían a su vida terrenal, cuando el pianista del Maipo empezó a leer con desgano el tango del recién llegado. Azucena se arrimó con una sonrisa al atril, curvó su cuerpo macizo sobre los hombros del pianista y buscó la melodía. La reconoció en la segunda frase y de ahí en más fue tanteando la línea del tema.

Alguien se animó a decir en voz alta, en medio de la interpretación, que le gustaba ese tango tan sórdido y emotivo. Superando la sensación de embarazo que le producía la audición pública de su creación, Enrique buscó con mirada ansiosa a la persona que lo había apoyado con una vocecita segura y convincente. Una bataclana le devolvió la mirada con dulzura, pero Enrique no estaba seguro de que esa fuera su defensora.

Mientras tanto, Azucena aprobaba con la cabeza sin dejar de cantar. Ya no llevaba el disfraz teatral, pero su voz vibrante e impetuosa no había mermado. Al terminar con la parte "bis", atacó de nuevo los primeros compases. El rostro de Enrique se iluminó. Después de mucho tiempo, volvió a sentir la aprobación de los otros. Y esta vez estaba solo, sin Armando. "Nunca supe exactamente cuál fue la piba que habló —recordaría más tarde—. Pero era un ángel disfrazado de bataclana. Venció al pianista que era el diablo."

El estreno de *Esta noche me emborracho* fue un éxito que sorprendió a todos. Con su habitual indumentaria varonil, Azucena tuvo que repetir el tema en medio de los aplausos. Enrique estaba en la platea, aturdido y presa del extrañamiento que le provocaba la versión que Azucena hacía de su melodía. Volvió a

experimentar aquel efecto de la obra con vida propia, pero ahora con el impacto emocional de la música.

Unos días después de la presentación en sociedad de su primer tango con futuro, Enrique corroboró el poder comunicacional del teatro: la gente silbaba y cantaba *Esta noche me emborracho* en los lugares de trabajo, en los subterráneos y en los bares del centro. A fines de mayo, la partitura editada por Héctor Pirovano empezó a redimir al creador asustado de *Qué vachaché*.

III

Cuando todo Buenos Aires empezó a cantar *Esta noche me emborracho*, los otros tangos de Enrique salieron del anonimato. Cerca del éxito del Maipo estaba *Chorra*, estrenado por el actor Marcos Caplán en la revista *Las horas alegres*, en el teatro Apolo. Era un tango humorístico —"tango cómico", rezaba la edición de Pirovano—, en el que Enrique había volcado su experiencia para dibujar personajes de sainete. En agosto salió una versión discográfica del tango a cargo de la orquesta estable de la casa Víctor.

En lugar de las situaciones axiales del tango-canción, *Chorra* plantea una variación burlesca del tema del engaño y el abandono. La mujer no se ha fugado del hogar tras los pasos de un "bacán" seductor y poderoso, sino que se trata, sencillamente, de una ladrona. Asociada con sus padres, "la viuda y el guerrero", la "chorra" le "afanó hasta el color" al ingenuo feriante cuyo único pecado fue "ser bueno". Como un *Mateo* en clave humorística, el engaño no tiene condena, se señorea frente a los trabajadores con absoluta impunidad.

La letra está llena de términos lunfardos: Enrique se sentía cómodo con el vocabulario arrabalero, y estaba dispuesto a desplegarlo en toda su riqueza expresiva. "Utilizo el argot —diría en 1929— por la sencillísima razón de que es más completo en la pintura. Hay estados, o tipos para los cuales el símil académico es impropio por lo desusado. No entiendo por qué es más propio "robar" que "afanar". ¿Por el hábito...? !Bah!"

El lunfardo era el sello de fábrica de la cultura suburbana, la huella de la "mala vida" en el idioma de los argentinos. Pero también era, simbólicamente, la herencia cultural de la generación de Santo, la de los padres inmigrantes. En las observa-

ciones formuladas por Enrique a propósito del lunfardo, no faltaría la referencia a la Argentina torrencial: "Si mi país cosmopolita y babilónico, manoseando a diario las palabras las entiende y yo las preciso, las enlazo lleno de alegría. Nuestro lunfardo tiene aciertos de fonética estupendos. Quieren matarlo. Hacen reír. Si se descuidan se va a tragar a la Academia... ¡Que se ande derechita!"

De ritmo más cuadrado que *Esta noche me emborracho*, *Chorra* tiene, en su seguidilla de notas rápidas, un aire de tango antiguo que recuerda los tiempos de Villoldo. Su tono burlón y ligero, su expresa falta de "seriedad" y de *pathos* se inscriben en una vertiente de la canción porteña que Enrique volvería a tratar más tarde, siempre con ese trasfondo psicológico y metafísico que estaban convirtiendo al apellido Discépolo en un adjetivo.

Como lo haría en *Victoria*, de 1929, Enrique exploró en *Chorra* la comicidad que se desprende del sentido del ridículo. "El criollo, y sobre todo el porteño, tiene como pocos el pudor de sus emociones y de sus sentimientos", le explicó Enrique a Andrés Muñoz. "Por eso no los exterioriza. Trata de despistar cuando habla. Es el temor a la cachada. Y para que no lo cachen los demás, se cacha él mismo. ¡La cachada...! ¡Qué tema para un ensayista desocupado...! En ella reside nuestra debilidad y nuestra fuerza. Por temor a ella, cada vez que emprendemos algo, ponemos en juego las catorce antenas de nuestra radio interior. Quiero decir que todas las potencias de nuestro espíritu entran en acción. Y si a pesar de todo fracasamos, nos burlamos a gritos de nuestro fracaso, para evitar que se burlen los demás."

Chorra era la prueba que Enrique buscaba desde 1925 para demostrar la compatibilidad entre el discurso teatral y el discurso cancionístico. En ese sentido, era el tango más fácil de asociar con el dramaturgo de *Páselo, cabo* y el actor de la sala de Carcavallo. Al igual que el estrenado en el Maipo, el "tango cómico" salió del teatro y se prendió al canto espontáneo de la gente. Un mediodía en el mercado de Abasto, Enrique fue abordado por un carnicero cuchilla en mano. Creyó ver un gesto amenazador tras unas palabras expresadas de modo violento: "Discépolo, ¿quién le contó a usted lo que me ha ocurrido con la sinvergüenza de mi mujer para que lo haga cantar por toda la ciudad?". Asombrado por la coincidencia entre el arte y la vida, Enrique pidió disculpas, pero el comerciante no estaba enojado con el tango. Con lágrimas en los ojos, la víctima elogió al denunciante:

"Usted me ha vengado, amigo; usted ha dicho la verdad. Ahora todos saben lo perversa que ha sido ella conmigo". El efecto de realidad de una canción podía superar a la realidad misma. Pensativo, Enrique volvió a su casa recordando la historia del difunto Matías Pascal.

En comparación con la repercusión de *Esta noche me emborracho*, el tango que había conmovido al feriante del Abasto fue un logro más modesto. Después de la interpretación de Azucena Maizani, la descarnada historia de la cabaretera en decadencia se convirtió en la canción más popular del país, llegando a cruzar el Atlántico para anclar con buena estrella en España, desde donde pronto llegarían anécdotas del éxito. Una de ellas se iba a vincular con el general Miguel Primo de Rivera, por entonces presidente de facto de España. Hombre aficionado a la bebida y la vida nocturna, el dictador ordenó el cierre de una casa de música en Barcelona porque en ella su retrato fotográfico compartía vidriera con el tango de la borrachera de un tal Discépolo. El rostro del general estaba sospechosamente cercano a un título vicioso. Las identificaciones que estaban provocando los primeros tangos de Enrique empalidecían el poder referencial del teatro.

Aturdido por el boom de aquel tango, sin entender muy bien la causa de un cambio tan repentino y decisivo en su relación con la sociedad argentina, Enrique solo atinó a balbucear algunas explicaciones que, por momentos, parecían disculpas. El éxito se reflejó inmediatamente en su vida cotidiana. Los Discépolo regresaron al centro, a un departamento en la calle Bartolomé Mitre. Allí, con Otilia y Teresa, volvieron a ser el centro de una bohemia que ahora gozaba de una situación más holgada. Por primera vez, Enrique estaba a la altura de Armando, recibía la misma cantidad de elogios, era mimado por un tango como si tuviera en su haber todo un corpus de composiciones.

En las nuevas revistas de música popular y radiotelefonía, de *El alma que canta* a *La canción moderna*, el Discépolo valioso y afamado fue Enrique, el hombre que acababa de poner en boca de toda una ciudad letras de tango diferentes. Sus tangos se multiplicaron a partir de la ecuación infalible de la industria cultural. Pronto traspasaron los limites de la sociedad rioplatense para convertirse en éxitos nacionales. En el número de noviembre de *La canción moderna*, Dante Linyera se adelantó a todos al bautizar a Discépolo como "el filósofo del tango": "*Esta noche me emborracho* es la tragedia del hombre que siente, *Qué vachaché*,

la del hombre que piensa, y *Chorra* la del hombre que cree. El tango tiene ya su salvador y su filósofo. Welcome".

Uno de los tantos indicadores de la recepción masiva que habían empezado a gozar las piezas de Enrique fueron los diversos usos que se hicieron de aquel material. El habla cotidiana de los argentinos empezaba a incorporar las imágenes discepolianas a su repertorio de frases y citas. No faltaron las versiones paródicas de *Esta noche me emborracho*. Muy cerca de los elogios a Rafael Barret y Álvaro Yunque, en un ejemplar de *La canción moderna* se podían leer adaptaciones como la de Arturo Alonso: "Sola, la quinta que yo siembro,/ es la que da verdura en mayor cantidad...". Más ocurrente era Carlos Deamici al cambiar el género de la víctima: "Solo, fané, todo arruinado/ lo vi allí tirado/ cerquita de mis pies;/ sucio, de lo más asqueroso/ su estado lastimoso/ de dejadez./ Fiero, echado en el olvido/ todo descolorido/ por la vejez./ Parecía un cacho de papel/ después de ser usado.../ ya supondrán pa que./ Yo que sé lo que es necesidá/ de un salto la caché y... / y eché a rajar."

La moda "Discépolo" que invadió Buenos Aires inició un revisionismo musical que terminó favoreciendo a *Que vachaché*. El cinismo de aquel tema fue entendido y apreciado como lo que realmente era: una puesta en escena del amargo "sentido común" de una sociedad materialista. Tita Merello, cancionista del teatro Apolo, el escenario donde se había estrenado *Chorra*, cantó *Qué vachaché* en la revista *Así da gusto vivir*, y unas semanas más tarde lo grabó Rosita Quiroga. Esta vez, el tango fue un éxito. "Música bonita y una letra que se sale de lo vulgar", señaló *La Razón*, mientras *Crítica* le auguraba un futuro glorioso. Enrique había conquistado su apellido, finalmente, y con él había conquistado Buenos Aires. Ahora estaba a tono con los antecedentes familiares, y había logrado la homologación desde la ruptura, sin el amparo de la tradición. No ocupaba una vacante en el campo intelectual argentino, sino que había creado un sitio propio, así como una mirada inédita sobre el país y sus habitantes urbanos.

Antes de finalizar el año, las constantes tiradas de la edición musical sumaban mas de 50.000 ejemplares. El bolsillo de Enrique mejoró notablemente. A comienzos de los 30, la ganancia ascendió a 42.000 pesos, una cifra muy alta para una época de gran desprotección para los derechos de autor.

El disco proyectó la revelación del Maipo a nivel masivo. Antes de fin de año, *Esta noche me emborracho* sonó en las voces

de Alberto Vila, Carlos Dante con la orquesta de Juan D'Arienzo e Ignacio Corsini. La grabación decisiva, sin embargo, fue la de Carlos Gardel. "Cuando Gardel abre la boca... el resto en la pichonera", había dicho Celedonio Flores. El 26 de junio el corazón de Enrique casi estalla de alegría. En los estudios de Odeón-Nacional, Carlos Gardel y sus guitarristas volvían a grabar un tango suyo.

CAPÍTULO 6

Una cupletista en el Follies

I

El Follies Bergère era un cabaret con ambiciones. Estaba emplazado en Cerrito y Diagonal Norte, pero su nombre remitía al París luminoso de la *belle époque*. En 1927, el Follies porteño contrató a una tal Tania Mexican, esposa de Antonio Fernández Rodríguez. Tania era una figura en ascenso. Se presentaba por entonces en el Casino con la orquesta de Roberto Firpo y había empezado a destacarse como una singular cantante de tangos. Era ella la que había convertido *Fumando espero* en un moderado éxito. Aquello de "Fumar es un placer genial, sensual", dicho por una mujer que salía a escena con boquilla y mirada fatal, armonizaba con la imagen de las cupletistas que traían de Europa signos de placeres prohibidos. No era el único tango de su repertorio. Tanto a Firpo como a Fresedo les gustaba la manera en la que Tania interpretaba *Lechuza* y, un par de años más tarde, *Niño bien*.

Para Tania, Buenos Aires era, o había sido hasta no hacía mucho, el lugar de los mitos inquietantes, la ciudad que podía ser diabólica o angelical según la hora y el sitio. En la España de Alfonso XIII, la capital argentina era considerada un centro de mezclas sociales y culturales insólitas. También un mercado sexual desenfrenado. Se decía que las chicas polacas y francesas de menores recursos eran atraídas con artimañas por organizaciones clandestinas, judías y francesas principalmente, que las sometían a la prostitución. "Cuídate, o terminarás en Buenos Aires, les decían las madres a sus hijas cuando éstas se portaban

mal. Entre tangos y rufianes, miles de europeas de origen humilde podían convertirse en esclavas en un país con más varones que mujeres, donde la moral estaba supeditada a la estadística.

Por cierto que no era esa la única postal de Buenos Aires. La gente de mundo sabía que la ciudad había albergado a Enrico Caruso y a Raquel Meller y se vanagloriaba, con fundamento, de ser el centro cultural más importante de América del Sur. En ningún otro lugar un europeo se sentía más a gusto que en Buenos Aires. La ciudad parecía ser un recorte de la cultura occidental, el viejo continente trasladado en su conjunto y confrontado con un criollismo que, en última instancia, reconocía una matriz española. Para el imaginario europeo, la capital de la Argentina era una ciudad peligrosa y fascinante, un sitio remoto del planeta en el que el arte más excelso convivía con el hampa y los proxenetas y en el que nadie se sentía completamente extraño. No había dudas: el cosmopolitismo de Buenos Aires era de signo diferente al de Hong Kong o Bombay.

Cuando debutó en el Follies, Tania ya podía ver su biografía en perspectiva. Tenía 26 años y conocía las giras artísticas. Había visitado Barcelona, Marruecos y París, Brasil y Uruguay, y no le eran extraños ni el amor ni el desengaño. Tampoco la maternidad y mucho menos las claves del salto social desde el escalón del cuplé. No le había llevado mucho tiempo descubrir que cantar tangos no era traicionar los temas españoles con los que se inició en la vida a una edad en la que muchas chicas tejían, aburridas, a la espera del príncipe azul. El tango era la prolongación americana de sus primeros años y su primer repertorio, si bien para ella la tristeza de muchas de sus letras era incomprensible. Como toda cupletista, Tania había convertido el sentido trágico de la vida de los españoles en la sensualidad y picardía de una tonadilla, especie que, las veces que se ponía seria, se tocaba con el melodrama.

Es probable que, en el fondo, la canción popular española no fuera muy diferente del tango: había nacido en ambientes dudosos y con una sinceridad sexual perturbadora, para terminar siendo, en las mejores voces del género, una expresión apasionada y un tanto melancólica. Por cierto que las diferencias también eran evidentes, casi obvias desde la valoración histórica. Pero Tania no les temía a las novedades.

Desde que había partido de Valencia, su vida había sido un *crescendo* de emociones y sorpresas. ¿Acaso sus vecinas más

entusiastas hubieran imaginado a la niña graciosa de los Luciano de gira por el sur de Brasil o trasnochando en un cabaret de Buenos Aires? Por lo demás, el tango en la voz discreta y llena de gracia de Tania era una metáfora del proceso social del país receptor: una española le cantaba canciones porteñas a un público conformado por los inmigrantes y sus hijos.

Todo había empezado el 13 de octubre de 1900, en Toledo. Desde la infancia, la hija menor de Amalio Luciano, andaluz, y Carmen Divis, valenciana, Anita se involucró en la música. Papá era un teniente coronel que había dirigido la Banda Municipal de Toledo y tocaba con cierta habilidad la flauta y el piano. Mamá Carmen, ama de casa, alentó las carreras artísticas de Isabel y Anita sin los prejuicios propios de la burguesía española. La que puso alguna objeción a la vocación de Anita fue su hermana mayor, Isabel, una actriz de cierto renombre en Madrid hacia 1920.

Para Isabel, el apellido Luciano no podía mezclarse con el "arte frívolo" al que Anita quería dedicarse. Para evitar discusiones familiares, Anita se cambió el nombre. Una vecina de su misma edad llamada Tania, de origen eslavo, sirvió de modelo. Pronto descubrió que ese nombre exótico que tanto la atraía era un anagrama de Anita: no había dudas de que en esas letras estaba cifrado su destino. Invirtiendo el apellido de su madre en un inconsciente y prematuro gesto feminista, Anita fue a los 16 años Anita Visdí. Así debutó en un varieté de Gandía, acompañada por el organista de la iglesia. No fue un debut feliz. El hombre minimizó la actuación de la joven empecinada en entonar *La violetera* y tocó su parte con displicencia y desprolijidad. Anita no tardó muchos compases en descubrir el pequeño boicot de su malhumorado acompañante y le arrojó en la cara el ramo de violetas con el que teatralizaba el cuplé. Semanas después cantó como pudo en los tablados de Alcoi y Alicante, tratando de domesticar su temperamento y convertir sus habilidades de la infancia en una profesión.

Al comienzo nada fue sencillo. Las cupletistas eran las hechiceras de la sociedad española: sus poderes seducían, pero de ellos también se desconfiaba. La leyenda negra había hecho circular los reveses de muchas vidas. La Bella Otero había tenido una infancia desdichada. Hija de madre mendiga, había sido violada a los 12 años por un cura de Galicia. De La Fornarina se contaban historias de pobreza y baja moral: antes de ser una

cantante consagrada, había practicado la prostitución. Otro tanto se decía de La Greco, la Gauthier y toda una pléyade de jóvenes que se habían independizado de la rígida España del 900 con grandes sacrificios y a contrapelo de las buenas costumbres.

Estas biografías no desentonaban con los capítulos de ascenso y consagración. Raquel Meller, acaso la más grande de todas, lucía su arte en París de la mano de Enrique Gómez Carrillo, por la época en la que empezaba a grabar discos y actuar en películas. La Meller estaba más allá del escándalo, si bien su pasado estaba sospechado de no haber sido tan glamoroso y virtuoso. Pastora Imperio era una gran bailarina y cantante, y ocupaba con La Argentinita un espacio en la constelación del cuplé.

En realidad, la leyenda negra era el complemento de la imagen dorada que exigía la lógica perversa del espectáculo. Los rumores sobre el pasado hacían más creíbles los versos cantados y recitados. Cada actuación de una cupletista famosa era una historia de pecado y redención en un acto. Los tules y los mantones de Manila, las cruces plateadas y los tocados imponentes probaban un exorcismo contra los labios sensuales y los adornos gitanos. Todo en un mismo cuerpo, a un mismo precio. La religión y el sexo convivían de modo perturbador en los escenarios y en sus proyecciones iconográficas. Raquel Meller era *Flor del mal* en el cine, sin dejar por ello de ser la voz afiebrada de *El relicario* y la humilde vendedora de *La violetera*.

Desde que empezó a llamarse Tania, Anita no perdió oportunidad de mostrarse. Se tenía confianza para triunfar algún día como cantante, una de las más efectivas y buscadas vías de ascenso social de que disponían las mujeres de los sectores populares y la clase media baja. Cantó siempre que la llamaron y buscó escenarios con devoción, bordeando el sur de España hasta cruzar a Marruecos. De allí se fue con su hermana Isabel a París, donde un productor llamado Fodrá la convenció de que debía adoptar el nombre de Tania definitivamente.

En 1922, después de varias actuaciones y varios novios, Anita se casó con Antonio Férnandez Rodríguez, un artista de *variété* que con su hermano Paco decidió formar un conjunto al que pronto se sumó la joven toledana. Les Mexican era un buen nombre, con la dosis de exotismo que exigía por entonces el mundo de las variedades. Les Mexican recorrieron toda España, juntando en los escenarios los bailes de Antonio y Paco con los cuplés y tonadillas de Tania. Los recién casados tuvieron una hija

que murió antes del año y otra que dejaron a cuidado de mamá Carmen cuando surgió un contrato para actuar en Buenos Aires. En Barcelona, Anita y Antonio cantaron e hicieron las valijas. Los esperaba la desconocida Buenos Aires.

Arribaron al puerto argentino como integrantes de la Troupe Ibérica, un plantel que incluía acróbatas, bailarines rusos y cómicos. Las Hermanas Celinda y las Mari-Chelo bailaban danzas flamencas, mientras Luly vertía las desgarradoras síncopas del cante jondo. También estaba el Trío Palos, del que más tarde se desprendería el precoz Pablo Palitos. La Troupe Ibérica debutó en el teatro Mayo de la avenida española por antonomasia. Pronto se presentó en el cabaret Maipú Pigall para pasar al mes siguiente al Casino, templo de variedades de la ciudad cosmopolita.

Pero la troupe no duraría mucho como tal. Sus integrantes todavía no se habían aclimatado al mundo porteño, cuando el empresario decidió hacer algunos cambios. Una parte del grupo aceptó un contrato para ir a Brasil. La fractura del elenco original favoreció a Les Mexican, y en especial a la mujer del conjunto, en un momento en el que las cancionistas empezaban a gozar de gran popularidad.

Por entonces, Tania ya tenía en su repertorio algunos tangos, como *A la luz de un candil*, *Sentencia* y *Fumando espero*, pero el grueso del cancionero de aquel elenco de *variété* estaba compuesto, lógicamente, por tonadillas y cuplés que no atraían mayormente al público brasileño. Con el dúo de guitarras dirigido por Mario Pardo, Tania imaginó un futuro de cantante solista, de cancionista verdadera. Los músicos la alentaron. Si ella se había animado a llevar sus versiones del camarín a los escenarios de Brasil, no era improbable que algún día cantara tangos en Buenos Aires. Tania aceptó el desafío: la gira incluyó San Pablo, Río Grande y Pelotas, pero difícilmente el futuro podía estar en otro lugar que no fuera la Argentina.

No tuvo que esperar mucho para volver a la patria del tango. Les Mexican ya llevaban quince meses de actuaciones por todo Brasil cuando, en San Pablo, un empresario argentino llamado Argüelles les ofreció regresar a Buenos Aires para la inauguración de un cabaret que se llamaría Follies Bergère. En 1926, Tania y Antonio se instalaron nuevamente en la ciudad de los inmigrantes, que esta vez les resultó familiar: los tangos cantados por Tania desde 1924 habían adelantado las vivencias de la vida rioplatense.

El dinero la sedujo enseguida. El cabaret era, por entonces, el espacio del derroche, una encrucijada nocturna en la que las especulaciones capitalistas quedaban en suspenso, si bien aquel ámbito presentaba su propia estratificación. Tania le confesó muchos años después a Jorge Miguel Couselo: "En el cabaret, las artistas mujeres éramos allí las reinas mimadas. Se aparejaba otra realidad, disimuladamente sórdida, que tenía su sustento digamos proletario en las milongueras que no podían mirarnos como rivales, por supuesto. Eran dos pequeños mundos que vivían en vecindad, pero no convivían. Lo que los empresarios tenían de regularmente atentos o de más o menos bien dispuestos para nosotras, lo tendrían, supongo, de tenebrosos para ellas. Casi todos los dueños de los locales nocturnos de aquel Buenos Aires estaban vinculados a no recomendables organizaciones. Integraban una especie de mafia. Pero las formas se guardaban, acaso porque el estilo de vida era otro y porque el ocultamiento entraba en sus normas".

Mimada y caprichosa, con las tentaciones del tango muy cerca, Tania Mexican perdió interés por Antonio Mexican, el hombre que la había llevado a pasear por el mundo. Después de la gira brasileña, la relación se había desgastado. Tania y Antonio habían estado unidos en la vida peregrina. Una vez en tierra, todo cambió. Ella estaba dispuesta a profundizar la vida del emigrante. En cierto modo, era más cosmopolita que Antonio: su proyecto de vida estaba, indudablemente, en la Argentina.

Era una mujer audaz: parecía no temer a los cambios y las mudanzas y sólo le encontraba sentido a la vida en un estado de aventura perpetua. Se adaptaba con facilidad a todos los ambientes, era sumamente sociable y afable y despertaba simpatías en todas partes. No obstante, algunas carencias la mortificaban, no sin cierta culpa. Una idea la obsesionaba: girarles dinero a mamá, las hermanas y la pequeña Anita para tenerlas en Buenos Aires. Era el sueño de Stefano y muchos inmigrantes: si el regreso a Europa era, por alguna razón, imposible, había que recomponer el mundo perdido agregándolo al país receptor. Antonio pensaba diferente. Para él el tango no podía suplantar a la música de las aldeas españolas.

En Buenos Aires, Tania cobró vuelo propio. Acompañada por la guitarra de Mario Pardo primero y más tarde con el fondo instrumental de algunas de las mejores orquestas típicas de la época, la cupletista devino en cancionista. Admiradora de Azuce-

na Maizani y Carlos Gardel, se introdujo definitivamente en el ambiente del tango y se alejó de la vida de Antonio. Aprovechó un viaje a España del fundador de los Mexican, para volver a vivir como mujer soltera. Con el sueldo de 100 pesos por noche que le pagaba Roberto Firpo en el teatro Casino, se mudó a una pensión de la calle Cangallo, a metros de Cerrito. Tania iba a recordar vívidamente aquel año de independencia y fiesta constante: "La Pensión de la Porota ocupaba una espaciosa casona y tenía un inmenso vestíbulo que en horas de la tarde se vestía de fiesta con flores, bombones y visitas. Amigos, empresarios, artistas, lanceros, eran infaltables. En aquellos días el reloj era menos una necesidad que un adorno, pues el tiempo no se medía con la tiranía de hoy. En ciertos estratos sociales —los que yo iba conociendo— sobraban las horas para no hacer nada. A nuestro alrededor merodeaban caballeros que seguramente nunca trabajaron o que gozaban desaprensivamente lo que otros les trabajaban. En el cabaret eran infaltables los Antonio Larraechea, los Pope Valdivia, los Atucha, algunos Anchorena, entre los que recuerdo nítidamente. Se abrían incesantemente las botellas de champagne, no faltaba el caviar y las horas corrían y corrían".

En 1927 volvió a mudarse, esta vez a un departamento de soltera en la calle Uruguay, casi Corrientes. El dinero que ganaba como cantante de tango le estaba abriendo las puertas de un mundo que muy pocas mujeres de aquel entonces podían vivir con absoluta independencia. Además, ella era ahorrativa, medía con justeza el valor del dinero y se había impuesto una disciplina de gastos bastante rara para su ambiente. Sabía que nada era eterno, que aquel dinero se agotaba rápidamente y que la única forma de tener garantías de futuro era conseguir un marido solvente, o al menos un amante lo suficientemente generoso como para invertir en la "mantenida" más de lo corriente.

Tania no era una mujer bella. Tampoco era una cantante del nivel de la Simone o la Maizani. Su mejor arma era la simpatía y el desparpajo. Estaba más allá de las convenciones morales de la Argentina de Yrigoyen. Su vida parecía no tener dobles mensajes. Hacía lo que quería, y lo hacía a la vista de todos, con esa mezcla de inocencia y descaro que las cupletistas ponían en escena premeditadamente. Su acento español hizo el resto. Había que ir a ver a esa muchachita española que cantaba bien los tangos, en un estilo gracioso. Había que escucharla en *Sentencia* y *A la luz de un candil*, con la orquesta de Osvaldo Fresedo. ¿Qué

porteño conocedor de la noche podía perderse ese espectáculo?

Entre 1927 y 1928, el Follies se puso de moda. Fue visitado, entre otros, por Julio De Caro, Francisco Canaro, Osvaldo Fresedo y Carlos Gardel. La figura del lugar se llamaba Tania, para muchos la próxima estrella de la canción porteña. "Conmigo de Toulouse y una gallega, el tango se para. ¡Qué embarrada para los argentinos!", dicen que dijo Gardel después de escucharla. Tania no se podía quejar. La vida alegre le estaba dando algunos de los resultados buscados.

Decidida a sobrevivir a los peligros que Isabel le había anunciado, "la gallega" del Follies se rodeó de admiradores. Su camarín se llenó de cajas de bombones, ramos de flores, alhajas. Los años locos estaban siendo generosos con Anita. Era una mujer ambiciosa, no lo ocultaba ni disfrazaba con los ropajes de una vida recatada. Alguien le obsequió un Buick, y ella lo manejó sin complejos por las calles del Buenos Aires que Discépolo acababa de conquistar.

II

José Razzano fue uno de los primeros amigos que Tania se hizo en el mundo del tango. Por más que se lo propuso, el ex compañero de Carlos Gardel no pudo sorprender a Discépolo. El autor de *Esta noche me emborracho* estaba al tanto de las versiones que se estaban haciendo de su tango. Había escuchado con interés al estribillista Roberto Maida en el teatro Astral, unas pocas semanas después de la interpretación consagratoria de Azucena Maizani, y esperaba con ansiedad la grabación que Gardel le había prometido. También sabía que *Esta noche me emborracho* era pieza del repertorio de una cantante española que, no obstante su afán de aporteñarse, no había podido suavizar las zetas y el fraseo del cuplé. Se lo había dicho Roberto Tálice, que frecuentaba los cabarets porteños después del cierre de la página de espectáculos de *Crítica*.

Una noche, Enrique decidió complacer a sus amigos. Cuando llegó al cabaret en compañía de José Razzano y el violinista José Pécora, sintió ganas de volver. Una sensación parecida lo había acosado unos meses antes en la puerta del Maipo. Enrique no era hombre de cabaret. Lo conocía indirectamente, a través de

las representaciones teatrales y la literatura expresionista. Pero la realidad del cabaret le era extraña. Esa rara alianza de cierta marginalidad con el dinero, ese contubernio de poderosos y tránsfugas sociales lo incomodaba. En la semioscuridad del cabaret, la palabra estaba desterrada: ahí nadie podía desplegar habilidades discursivas.

La escenografía de aquel reducto era la frontera de un mundo que Enrique nunca se había animado a traspasar. En cierto modo, eso le pesaba. El porteño avezado, el autor de tangos tan bien fundamentados en la tipología urbana, no conocía el microcosmos del cabaret. Su curiosidad nunca había traspuesto el límite de la calle nocturna, donde la vieja cabaretera de *Esta noche me emborracho* había delatado sus imperfecciones. Él la había visto desde afuera, no la había conocido en acción. Su falta de experiencia en ese campo era similar a la que padecía en el contacto íntimo con las mujeres.

Estaba a punto de irse, cuando desde un palco oyó voces conocidas. Cómodamente sentados, conversando con toda naturalidad, Roberto Tálice, Francisco Petrone y Carlos de la Púa (el "Malevo" Muñoz) lo invitaron a compartir unos tragos. No se pudo negar. Con sus amigos, Enrique escuchó por primera vez a Tania Mexican interpretar tangos, acompañada al piano por Carlos Di Sarli, un pianista de Bahía Blanca que, desde su radicación en Buenos Aires en 1920, se había destacado como instrumentista, compositor y director.

Enrique quedó conforme con la manera de interpretar de Tania, pero también un poco intrigado por la evidente ausencia de su tango en el repertorio de esa noche. Sus amigos no pudieron disimular la sensación de incomodidad. Más tarde supieron que Tania, desafiante, se había negado a complacer al empresario del Follies y al autor más popular del momento. ¿Qué le importaba a ella que Discépolo estuviera entre el público. "Quizá para darme el gusto de no dárselo a él —evocaría Tania una década más tarde— decidí alterar mi programa ya preparado. Y no canté *Esta noche me emborracho*. Fue la primera noche, después de varias semanas de incluirlo invariablemente en mis funciones, que el admirable tango no se oyó, pese a los insistentes pedidos de muchos espectadores."

Enrique asimiló en silencio el desplante de la toledana, su particular descortesía, y volvió al cabaret la noche siguiente, para sorpresa de sus amigos. Tania lo había cautivado. Esos

gestos, esa manera tan peculiar de subrayar las palabras con las manos y el cuerpo —la gestualidad era el arma imbatible de las cupletistas—, esa indumentaria casi gitana contrastaban con el estilo recio de la Maizani, su primera intérprete de renombre. Finalmente, escuchó emocionado *Esta noche me emborracho* en la voz pequeña y afinada de Tania.

En cierto modo, esa mujer era la antítesis de Enrique. Cuando Razzano los presentó, ella dominó la situación. A primera vista descubrió la atracción que provocaba en aquel autor de tangos vacilante y debilucho. Pronto sabría que la debilidad no era tal; que Enrique, si bien desprotegido en muchos aspectos, tenía sus formas de dominio. Tania puso en acción su descaro y una aparente inconsciencia. Enrique se defendió con trato dulce y persuasivo, con destellos de agudeza que no siempre Tania supo captar. Además de las diferencias de temperamento y carácter, el letrista y la cupletista representaban dos subculturas distintas, aunque compartieran la misma clase social y la ecología de la noche.

En Tania, Enrique vio el mundo del cabaret y las cancionistas de éxito, las luces y sombras de una profesión riesgosa y fascinante. Le atrajo el hecho de que "la gallega", como siempre la llamaría ante sus amigos, no fuera una intelectual y no hiciera ningún esfuerzo para aparentar lo que no era. Su concepción del mundo femenino era romántica: la mujer debía ser "intuitiva" y graciosa, dotada de una sensibilidad artística latente y alejada de la reflexión sesuda y el conocimiento de los grandes problemas del país y el mundo. Esto no era obstáculo para que tuviera amigas mujeres en el ambiente intelectual. En las mesas de El Tropezón solían recalar Emilia Bertolé y Berta Singerman. Algunas noches aparecía Victoria Ocampo, con la que los Discépolo tenían por entonces una buena relación. Esperanza Palmero era una especie de musa inspiradora de aquel restaurante. En realidad, aquellas eran amistades de Armando, amistades que Enrique apreciaba, pero con las que mantenía una respetuosa distancia. Con Alfonsina Storni llegaría tener una relación muy cordial, demorándose en largas caminatas por Buenos Aires, hablando de poesía. Pero ninguna mujer en la vida de Enrique podía compararse a Tania: ella sería para él la esencia de lo femenino, ese mundo desconocido en el que buscaba, a veces con desesperación, una peculiar combinación de protección materna —ella tenía siete años más que él— y trampa seductora.

En ese sentido, Enrique parecía impermeable a la formación anarquista. La educación sentimental de los cafés sexistas —con la imagen de la mujer pérfida del tango—, los filmes de Rodolfo Valentino y las obras populares de la literatura y el teatro se habían impuesto por sobre algunos vagos conceptos sobre igualdad y "amor libre" escuchados en las veladas de la calle Rioja. Por otra parte, las mujeres imaginarias habían suplido una auténtica experiencia sexual, más allá de algunas travesías nocturnas un tanto traumáticas de la adolescencia. Intimar con Tania, y hacer pública aquella relación desde el primer día, fue una forma de rebelión tanto contra los prejuicios conservadores como contra la moral de la izquierda en la que Discepolín se había educado. Finalmente, Enrique vivió un contacto real con el mundo femenino.

En mayor o menor grado, todos los amigos de los hermanos Discépolo se sintieron un tanto molestos ante la presencia de Tania. Algunos terminaron por aceptarla, otros no dejarían de juzgarla como al personaje de una obra de tesis sobre las mujeres de la noche. En todos los casos, a nadie se le escapó que ciertas complicidades de los viejos y bohemios tiempos habían muerto para siempre.

Frente a Tania, Enrique jugó el papel de su admirado Carlitos Chaplin: fue el niño indefenso, detrás del cual se escondía el adulto inteligente y agudo. Su mirada infantil del mundo, desde la que solía iniciar una serie interminable de juegos que podían encantar pero también exasperar a sus amigos, se había posado sobre el panal del espectáculo porteño y sus moradores. Y ahí estaba ella, la "gallega". Aunque muchas cosas lo diferenciaran de Tania, el humor y el sentido lúdico de la vida los unía. A su manera, los dos jugaban. Tania lo hacía en la carrera del ascenso social, en las fiestas burguesas de Olivos, soñando con conocer a un millonario que le hiciera todo más fácil y bello. Enrique jugaba desde la pobreza voluntaria del bohemio, pertrechado con la ética de la vida de fronteras. El encuentro de aquellos dos jugadores fue un verdadero acontecimiento social, aunque no haya sido registrado en las páginas de *El Hogar* ni en las secciones de fin de semana de *La Prensa*.

Para Tania, aquel hombre muy delgado y tímido, apenas unos pocos centímetros más alto que ella, que la miraba con dulzura y una indisimulada curiosidad, era sin duda un representante de la vida artística, pero no era un hombre de tango como los que conocía. Era más intelectual que práctico, formado en la

lectura y la conversación antes que en las miradas silenciosas de los cabarets, si bien no cargaba con ese aire de solemnidad que solían tener muchos hombres de letras. La verdad es que no encajaba en ningún esquema conocido. En Enrique todo era singular. Y estaba el tema del dinero. Tania quedó un poco desconcertada por la situación económica de su admirador. ¿Quién era verdaderamente ese autor exitoso, tan refinado y pobre a la vez, tan maduro y tan inocente, que parecía provenir de una forma de aristocracia que ella nunca había frecuentado?

Cada vez que Tania terminaba su actuación, se acercaba al palco donde estaba Enrique con sus amigos. Su galán saltaba del asiento y desplegaba su arsenal de cortesías casi teatrales. Aquellos elogios precisos, inteligentes, cautivaron a la cancionista del Follies, poco habituada a escuchar frases originales. Tania interpretó inmediatamente los rasgos más evidentes de la personalidad de su admirador. Enamoradizo, capaz de idealizar a una mujer y celebrarla hasta el fin de los días, Enrique era en aquel sitio una *rara avis* de una ciudad y un país que Tania estaba descubriendo. La inexperiencia de Enrique estuvo bien camuflada con el fluir incesante de palabras ingeniosas. Tania no se quedó atrás: tenía encanto, sin duda, y si algo reverenciaba Enrique en una mujer, eso era el encanto.

Volvió al Follies las noches siguientes, con cajas de bombones y flores. Si bien Tania estaba acostumbrada a los cortejos, no fue indiferente a la ceremonia romántica de Enrique. Percibió en ella algo más que la especulación sexual de sus anteriores amantes. Le causó un poco de gracia el estilo de Enrique, siempre deseoso de complacerla pero sin adoptar una posición socioeconómica falsa. Cada vez que surgía el tema del dinero, central en la vida de Tania, Enrique se declaraba pobre. Lo decía con absoluta claridad, sin ambigüedades, y hasta con cierto orgullo. Pero sus actos no se correspondían con aquella condición: todo parecía posible para el autor de *Esta noche me emborracho*, el mundo no conocía límites. Con los años, este rasgo soñador de Enrique se profundizaría, estando en la raíz de algunas desilusiones laborales y afectivas, al comprobar la brecha que separaba los sueños de la realidad.

A pocos días del primer encuentro, ella lo invitó a pasear en su Buick por los parques de Palermo. La mirada teatral del mundo practicada por Enrique se puso en funcionamiento: creyó ser el protagonista de alguno de esos filmes norteamericanos que tanto

le gustaban, en los que las desinhibidas *flappers* se llevaban el mundo por delante. Comparó aquel raid con los emprendidos junto a Tálice unos años antes. Si Enrique había sido el cicerone del amigo uruguayo, el guía intelectual que no se cansaba de transmitir su sabiduría porteña a todo aquel que lo necesitara, ahora Tania ocupaba ese lugar. Con ella, Enrique se introdujo en un mundo que unos años antes hubiera tachado de frívolo. Era consciente de ello: su vida había dado un giro decisivo en 1928, y no sólo por el éxito de sus tangos.

En las primeras salidas, Tania tanteó a su amante, lo probó, quiso saber hasta dónde era capaz de llegar por una mujer. Una tarde, en la confitería Richmond, se complotó con una amiga para que Enrique le regalará una joya. El plan era sencillo y un tanto torpe. Cuando ella fue al baño de la confitería, la amiga le habló a Enrique de lo elegante que era Tania y de lo bien que le vendría una pulsera de diamantes que había visto la otra tarde en una vidriera de la calle Florida. Enrique no dijo nada, pero dos días más tarde, Tania lucía en su muñeca la tan anhelada joya.

Las alhajas eran su debilidad. Desde aquel ónix —"una piedra tan modesta y vistosa a la vez"— de su primera juventud, las piedras preciosas estaban entre los principales objetos de deseo de la cancionista. Toda la vida estaría tras de ellos, luciéndolos y atesorándolos con celo de coleccionista. Brillantes y zafiros, ópalos y rubíes, esa pedrería fetiche que "atestigua la fortuna de cada persona", sería para Tania algo más que un signo de distinción.

Se aferraba a las joyas porque ellas eran estables, nobles, el respaldo auténtico de las fortunas verdaderas, las que no se gastaban, las que parecían estar más allá de las vicisitudes de la vida cotidiana. Por cierto que más de una vez tendría que vender algunas para salir de apuros. Pero lo haría con dolor y, en lo posible, economía. La inseguridad de Tania, de naturaleza diferente de la de Enrique, era la inseguridad del dinero, el miedo pequeño burgués al desamparo económico. En ese sentido, Enrique no le ahorraría momentos de incertidumbre y angustia que sólo el amor de los primeros años podría contener.

Después de la pulsera de diamantes vinieron otros regalos. El segundo fue un par de zorritos, otro capricho de Tania que el inexperto amante quiso satisfacer. A Enrique no le molestaba la frivolidad de su adorada "gallega". Por el contrario, estaba dispuesto a consentirla, y a consentir a todo el mundo, hacerse

querer mediante constantes halagos y un desprendimiento material absoluto.

Su estilo causó efecto. Tania se enamoró de la personalidad de Enrique, tomándola como un modelo inalcanzable de bondad y ética, pero también haciéndose cargo del chico minusválido con el que Discépolo había construido su personaje más eficaz y conmovedor: "Negar que he deseado ser querido", confesó en 1947, "sería una impostura. Lo he soñado, lo he padecido y lo sufro con agrado. Siempre he deseado que me quisieran, aunque esta aspiración no conduzca jamás a buenos resultados comerciales(...) Soy de los que quieren sin discriminar a la guía telefónica entera. Quiero a los que me saludan y quiero hasta a los que me estafan".

A comienzos de 1929, Enrique y Tania ya vivían juntos en un tercer piso de Cangallo 1757. Finalmente, Enrique había dejado el hogar de Armando. No había sido una decisión fácil. Mientras para Tania la mudanza se había limitado a llenar unos baúles y devolver la llave del departamento al propietario, para Enrique dejar de vivir con Armando, Teresa y Otilia fue un hecho traumático. Discutió con Armando, quien, desde el primer día, reprobó la relación de su hermano con una chica de cabaret. Enrique optó por irse de a poco. Un día se llevó los libros, otra vez el armónium, finalmente los trajes y los discos con sus tangos. Cuando decidió quedarse todas las noches en el departamento de Cangallo, descubrió que había empezado una nueva vida, al lado de una mujer. Compraron un piano, el primer piano en la vida de Enrique, y trazaron planes en común.

Tania se enamoró de Discépolo y de sus tangos y los cantó con curiosidad primero y con pasión más tarde. En cierto modo, ella expresaba la canción de Buenos Aires desde una sensibilidad discepoliana, acentuando la teatralidad de la lírica popular emergente. Su estilo no fue un factor secundario en el amor de Enrique: la devoción por Tania tenía un origen estético. Finalmente, el autor había encontrado a su intérprete.

III

Al departamento lo eligió Enrique. No necesitó estudiar el plano de Buenos Aires para reparar en las ventajas de aquel inmueble pequeño y céntrico, ubicado a pocos metros de El

Tropezón. Al comienzo Tania pensó que se trataba de una de las tantas bromas absurdas de su nuevo compañero. Pero pronto se dio cuenta de que la proximidad con el restaurante había sido un factor decisivo a la hora de alquilar ese departamento sencillo, con un dormitorio, un escritorio y un comedor con chimenea.

Ella no podía entender todas las pasiones de Enrique, al que por ese entonces empezó a llamar con el apodo de "Chachi". ¿Qué atractivo podían tener esas veladas interminables, en las que sólo se hablaba de literatura y teatro? ¿Que motivos tenía Enrique para preferir caminar, casi siempre solo, por las calles cerradas del centro porteño, en lugar de adoptar el moderno Buick como medio habitual de transporte?

Tania pudo acostumbrarse a los hábitos intelectuales y bohemios de Enrique, incluso a los olores de cocina provenientes del hogar de la chimenea cada vez que ésta era usada, salvajemente, para calentar chorizos a la vera de un buen vino. Compartió el espíritu epicúreo de Enrique, el bullicio de un departamento siempre visitado por escritores, actores y músicos, los rituales de la amistad en torno a una comida que él prácticamente no tocaba. También se habituó a los encuentros en La Terraza o en Edelweis, y algunas veces compartió la mesa inconmovible del Tropezón, símbolo de ese mundo intelectual que rechazaba. Lo que no pudo vencer fueron las vallas que la separaban irremediablemente de Armando. Percibió, desde el primer día, el rechazo del Discépolo mayor, a veces explícito, otras sutilmente expresado a través de silencios o pequeños gestos de censura.

Para Armando, Tania era un error de Enrique. Éste se había dejado seducir por una cancionista porque era débil, no tenía experiencia con las mujeres y se hacía ilusiones con todo lo que descubría. No faltaron las explicaciones psicoanalíticas: en Tania, Enrique había encontrado una compañera que contenía la imagen dual de la vampiresa y la madre. Armando había detectado inmediatamente los afanes monetarios de Tania, su concepción interesada del mundo. Sin embargo, ¿cómo se entendía su amor por Enrique? ¿Acaso no le hubiera resultado mucho más redituable un largo *affair* con alguno de esos millonarios que frecuentaban el cabaret? El recién conquistado prestigio intelectual de Enrique tampoco parecía ser un motivo de atracción para una mujer más atenta a los apellidos y los automóviles último modelo que a los antecedentes bibliográficos. Armando no tuvo más remedio que reconocer que entre su hermano y esa chica

que estacionaba el Buick en la puerta de El Tropezón y llamaba a su novio a bocinazos, había algo más que una corriente de simpatía.

Para Tania, Armando siempre sería el hermano influyente y autoritario de Enrique. Ya se sabía: el típico hermano mayor de familia numerosa y fragmentada, el campo magnético del que Enrique había logrado zafarse gracias a ella. Pero el desprendimiento definitivo iba ser muy doloroso. Hasta 1947, año en el que los hermanos se distanciaron, Enrique discutió más de una vez por su mujer, tratando de mediar entre dos afectos enfrentados. Curiosamente, la tensión entre Armando y Tania no impidió que trabajaran en unos cuantos proyectos teatrales comunes, pero esto no le ahorró a Enrique varios disgustos y discusiones vividas con bastante angustia. Su rebelión contra los mandatos de Armando, rebelión inconclusa, había llegado tarde, a una edad en la que ya no se puede ceder con facilidad.

A fines de 1928, Tania y Enrique tuvieron visitas. Llegó de España Isabel, en tácita representación de los que esperaban en Valencia. Aquel fue el segundo capítulo de una migración familiar. Años después, en 1932, cuando la relación de Enrique y Tania estaba bien asentada, una carta completó la cadena inmigratoria: mamá Carmen, Andrés, Choly y el pequeño Luis, hijo de Isabel, se reencontraron en Buenos Aires con la cupletista que había triunfado.

Todo esto iba a acentuar los celos de Armando: Enrique no sólo había abandonado el hogar de los Discépolo, sino que en pocos años había constituido una nueva y desconcertante familia, con viajeros españoles, transitoria o irreversiblemente instalados en la Argentina según los casos, y una niña, Anita, que pronto sería conocida como Choly Mur, nombre artístico de quien aspiraría a convertirse en una intérprete de "canciones americanas". En poco tiempo, Enrique representó el papel de un jefe de familia sui géneris. Tenía mujer, suegra, cuñadas y hasta una hija. A Luis Luciano, sobrino de Tania, lo consideraba casi un hijo y por mamá Carmen sintió siempre un gran afecto. Adoptó a los valencianos con cariño y entusiasmo y, sobre todo, ellos lo adoptaron a él.

Cuando a mediados de los 30 Armando hizo pública su relación con la actriz Aída Sportelli, a la que conoció en un ensayo en el teatro Apolo, Enrique estrechó aún más sus lazos con la familia de Tania. Nunca aceptó al nuevo amor de su hermano

y siempre le recriminó en silencio haber abandonado a Teresa. La "negra" Aída fue en la vida de Enrique lo que Tania en la de Armando. El fuego cruzado entre los hermanos tuvo en las miras a sus respectivas mujeres, una forma oblicua de agresión.

A pesar de esto, la admiración de Enrique por Armando no desapareció, si bien las heridas nunca cerraron completamente. La consagración en el mundo del tango, con la consiguiente proyección nacional e internacional, le abrió a Enrique las puertas de un espacio cultural en el que Armando no tenía el mismo significado que en los ámbitos teatrales y literarios. Para un músico de tango, Armando era, en el mejor de los casos, el hermano mayor del célebre Enrique Santos Discépolo. La legitimación de Enrique se había producido en el mundo del tango, en cierto modo próximo al del teatro pero de acuerdo con otras reglas de distinción. Desde entonces, el gran Discépolo pasó a ser "mi hermano, que está en otra cosa", según le confesó Enrique a Mariano Mores a mediados de los 40. La plena autonomía de Discepolín no estuvo desvinculada de una revisión crítica de la figura del hermano mayor, proceso muy doloroso para Enrique, acaso su primera y única crisis de crecimiento humano y artístico.

No obstante la existencia de algunos nubarrones que amenazaban con oscurecer la relación de los Discépolo, 1929 fue un año de mucha colaboración y trabajos compartidos. Enrique volvió con renovadas energías a la vida de actor y Armando se concentró en la dirección teatral, una actividad que, con los años, terminaría por desplazar completamente a la de autor. En marzo, Armando se hizo cargo de la dirección de la compañía de Luis Arata en el teatro Cómico. Hubo un gran revuelo en los ámbitos teatrales: el autor de *Stefano* había anunciado un programa teatral lleno de estrenos nacionales y con algunas obras extranjeras de gran valía. La palabra "vanguardia" rondó al ambicioso ciclo y los medios elogiaron sin reservas el proyecto antes que este se iniciara. El periódico socialista *La Vanguardia* confió en que la alianza Discépolo-Arata sería una cruzada contra el sainete decadente. La presencia en el reparto de Enrique, junto a Catá, Passano y Gangloff, entre otros buenos actores, era un motivo valedero para albergar grandes expectativas.

Enrique estaba entusiasmado. El teatro seguía siendo un espacio valioso para la experimentación. Por él se cruzaban algunas de las expresiones más audaces de la cultura argentina. Un año antes, en la sala Ideal, Facio Hebequer y otros camaradas

de la época de las serenatas y los sueños revolucionarios habían hecho realidad el grupo TEA, un proyecto de teatro independiente que contaba con el apoyo y el trabajo de Angelina Pagano. Enrique había seguido con mucha atención los pasos de sus viejos amigos. El programa del Cómico tenía algo de eso, y lo sedujo enseguida. Además, ahí estaba su viejo amigo Abraham Vigo, a cargo de los decorados y la escenografía.

El 26 de marzo se repuso *Mustafá*, pieza original de 1921 que conservaba intacta su vigencia: el proceso de integración de algunos inmigrantes no había borrado aún el rostro fundamentalmente cosmopolita y babélico de Buenos Aires. Enrique fue, una vez más, el inquilino de un conventillo. Según lo resaltó el crítico de *La Nación*, "expuso una comprensión precisa de la intimidad del personaje, al que detalló con actitudes y transiciones oportunas, si bien en algunas situaciones se impuso esfuerzos vocales que apagaron un tanto su dicción".

En *Mustafá*, Tania descubrió al Discépolo actor. Fue al teatro con absoluto desconocimiento de la obra y la compañía, esperando encontrarse con Enrique vestido a lo Rodolfo Valentino. "El choque fue brusco", confesó más tarde. "Lo vi en un ambiente casi miserable y estaba tan caracterizado que me costó reconocerlo. Yo nunca había visto un sainete argentino, ni entendía mucho de la realidad social. Mi mundo era el de los millonarios que iban al cabaret cada madrugada y el de los quijotes de la cartera abundante, esos que con tal de halagar eran capaces de los más fastuosos despilfarros."

Aquella fue una temporada de actividad febril y extremas responsabilidades. Armando se había propuesto impulsar algo del mejor teatro del que Buenos Aires fuera capaz. La convocatoria estaba dirigida a sus amigos de siempre, desde González Castillo a Samuel Eichelbaum, e incluía textos de dramaturgos de fama internacional, como el célebre Darío Niccodemi. El ciclo se había inaugurado el 7 de marzo con el estreno de *Extraña*, de Martínez Cuitiño, y la reposición de *Babilonia*. No habían faltado piezas de Armando Moock y Rafael Di Yorio, y se incluyeron algunos textos ya clásicos de Armando: *Mateo*, *Muñeca*, *Stefano*.

No obstante las expectativas y los buenos augurios, el proyecto estuvo lejos de ser un éxito. Inexplicablemente, esta vez el público no acompañó a la dupla Discépolo-Arata, y varios de los autores que se habían comprometido a entregar obras para ser estrenadas en el ciclo no cumplieron con las plazos establecidos.

Si bien se pusieron en escena textos valiosos, como *Saverio*, de Rafael Di Yorio, y *Pasajero de lujo*, de Tito Insausti, el regusto a fracaso contaminó el ánimo de la compañía y, sobre todo, el de los dueños de la sala, quienes no les renovaron los votos de confianza.

Enrique trabajó a la par de su hermano y el resto de la compañía. Compuso varios personajes, empezando por "el muñeco de colores", un arlequín en *Él y ellos* de Adolfo Bottazi, y puso en el Cómico, desinteresadamente y sin reticencias, su recién ganado prestigio como autor de tangos. Algunas frases del "muñeco de colores" podían ser suscriptas por Discepolín: "Nos hemos dejado llevar por los instintos. Pero hemos sido sinceros. Hemos copiado de la realidad".

Después de una breve escapada a Montevideo para cambiar de aire y presentar en el teatro Solís algunas de las piezas del ciclo, la compañía volvió a Buenos Aires y ocupó el Teatro Nuevo. Armando no se rendía con facilidad. El 28 de agosto, el elenco inauguró su segunda temporada en un mismo año, empezando con *Topaze*, la comedia de Marcel Pagnol. El trabajo de Enrique volvió a sorprender a los que no recordaban su talento actoral. De él se habló, y muy bien, a propósito de *Maya*, "curiosa y audaz obra de Simón Gantillón". En todos estos estrenos y reposiciones, a Enrique le tocaban siempre papeles secundarios, pero desde ellos se hacía oír. En realidad, se sentía cómodo en un segundo plano. Para ser protagonista, estaba el tango. El ritmo de trabajo que exigían los escenarios en esos años, y en particular los escenarios dirigidos por Armando, no permitía la alternancia laboral. Enrique era, en eso también, toda una excepción.

No obstante, en septiembre se le confió un protagónico. En *Levántate y anda*, Enrique representó al padre Virgilio, un sacerdote de 75 años de edad difícil de olvidar. *La Vanguardia* lo elogió: "Enrique Discépolo lució una caracterización realmente interesante. Medido en el ademán, cuidadoso de su mímica, logró compenetrarse con el padre Virgilio". Era un personaje a su medida, sobre todo teniendo en cuenta a los personajes de sus tangos.

En el texto de Armando, Virgilio era el cura puro y bondadoso, que cargaba con los pecados ajenos con una ética insobornable. Se trataba de una pieza cuestionadora del submundo clerical, escrita en un tono altisonante y un tanto solemne, la antítesis del grotesco. Pero a pesar de la distancia que la alejaba del mejor

teatro de Armando y de los tangos de Enrique, cuando Virgilio les hablaba a los otros curas, a más de uno le pareció escuchar el típico soliloquio discepoliano, mezcla de pesimismo y actitud moralizante: "Tienes apoltronada el alma de no sufrir. Yo temo que los dolores y los errores de todos de mis semejantes puedan ser míos y, tembloroso, perdono. Somos perversos, tú y yo, que no morimos ante tanto horror. ¿Por qué están aquí? ¿Qué nos trajo a este escondite...? ¿El deseo inconfesado de ser felices huyendo del combate...? ¿La comodidad...? ¿La cobardía? ¿El goce terrible de juzgar a nuestro prójimo lacerado...? ¡No...! A mí me trajo la injusticia flagrante, el desequilibrio insoportable".

Pronto vendrían, en el Argentino, *Fábrica de juventud* de Tolstoi y *Fin de jornada* de Cedric Sheriff, verdaderos *tours de force* de un autor de tangos que había hecho de la representación en todas sus formas una pasión. La gente empezó a hablar del Discépolo multifacético, el artista inquieto y movedizo, hiperquinético y de una capacidad de producción ilimitada. Después de tantos años de búsquedas y desilusiones, Enrique parecía estar tomándose una revancha largamente esperada. Había abierto su propia caja de Pandora para convertir en algo positivo una energía que, en otras circunstancias, podía ser autodestructiva.

Tania admiró al Enrique actor tanto o más que al autor y compositor. Lo admiró y lo siguió de cerca, y cuando tuvo la oportunidad de trabajar a su lado no la perdió. Esa vez, también Armando se dejó seducir, en una de las tantas treguas que pactó silenciosamente con la mujer de su hermano. Al finalizar la primera función de *Fábrica de sueño*, con Enrique en el papel protagónico, Tania interpretó *Clavel del aire* a modo de variedad, en un cuadro escénico de 15 minutos de duración titulado *El grillo*. "Tenía un carácter alegórico", contó muchos años después. "Faust Rocha interpretaba a un gaucho viejo y tomaba el mate que le servía el paisanito Ángel Magaña. Yo debí de ser una preciosura, toda de blanco, entre gasas, suspendida en el vacío para la ilusión del espectador. Coseché muchísimos aplausos y la estimación de que, además de cancionista, era actriz." El tango de Juan de Dios Filiberto y el poeta uruguayo Fernán Silva Valdés inició así un itinerario feliz.

En el plano profesional, la relación de Enrique con Tania acentuaría el carácter esencialmente "dramático" del tango según la concepción discepoliana del arte. Desde 1929, cantando en un escenario o en un set cinematográfico temas de Enrique y

de otros autores, Tania fue la mujer de Discépolo en escena, la voz y la imagen de la canción como prolongación del hecho teatral. "La actriz del tango", la bautizó Luis María Álvarez, el periodista de *La Prensa*. Enrique siempre estuvo de acuerdo con esa definición.

IV

El 9 de marzo de 1929, *Caras y Caretas* reprodujo un reportaje a Enrique Santos Discépolo firmado por Ernesto de La Fuente. "Es usted feliz?", preguntaba el periodista. "Casi estaría por creerlo", respondió Enrique con su habitual ironía. En realidad, nunca antes en toda su vida se había sentido tan bien. Unos pocos tangos de éxito inconmensurable y una vida afectiva nueva e intensa lo convertían, antes de cumplir los 30 años de edad, en un "hombre realizado", la antítesis del personaje de *El hombre solo*, su obra teatral de 1921.

El mayor motivo de felicidad para Enrique, por encima de todo lo demás, era haber acertado con el gusto del público, haber sabido sintonizar con la sensibilidad popular sin por ello claudicar en su búsqueda estética. Esta coincidencia significaba, simbólicamente, la reconciliación del fervor populista de Artistas del Pueblo con el destino tanguero, una vocación que apenas dos años antes era casi marginal en su vida. "He tenido la dicha de interpretar los gustos del público, identificándome con él... ¡Estaría por asegurar que el tango es inmortal!"

El ritmo de producción de 1929 fue el máximo alcanzado por Enrique en toda su vida. Estaba eufórico: había logrado desplegar todas sus máscaras, hacer del tango una pieza de teatro y del teatro una oportunidad para el tango. No había tenido que sacrificar ninguna de sus actividades. En lugar de las opciones férreas que lo habían conflictuado un tiempo antes, a partir de sus primeros tres grandes éxitos musicales podía reunir las distintas esferas de su vida. Y lo hacía con absoluta conciencia: le gustaba vivir y verse vivir en sus tangos y sus papeles teatrales.

Su abundante y muchas veces penetrante reflexión sobre la escritura y la composición se produjo entre 1929 y dos o tres años más tarde. Expresiones como "el tango es un sentimiento triste que se baila" iban a indicar, más allá de sus eventuales aciertos,

una preocupación por dar cuenta del proceso creativo de la música popular. Discépolo introdujo así una teoría del tango, iluminando mediante caracterizaciones y definiciones de corte aforístico el trasfondo de un fenómeno cultural que hasta ese momento padecía la indiferencia, cuando no la condena prejuiciosa de los ensayistas.

La aprobación popular era el mejor espejo para alguien que había soñado con la fama. A Enrique no le bastaba el reconocimiento minoritario y abstracto con el que vivía la mayoría de los escritores y compositores: él buscaba la mirada de los otros, el aplauso próximo, la celebración constante del personaje Enrique Santos Discépolo. Demostraciones no le iban a faltar. Empezó a toparse con su nombre y su foto en todas partes. Obviamente, el éxito no lo mareó. Más bien lo divirtió, y algunas veces lo inhibió. Ahora tenía como escenario las calles de Buenos Aires. Ellas eran fuente de inspiración a la vez que testigo de las historias de vida narradas y puestas en escena —dos operaciones simultáneas en el arte discepoliano— con una maestría inédita.

Su vida ya no estaba escindida entre el oficio teatral y las hasta no hacía mucho tímidas, casi culposas incursiones por el mundo del tango. A lo largo de ese año pudo terminar bocetos de composiciones cuyos orígenes cronológicos ni él sabía con precisión. La tensa espera había llegado a su fin. La fama de *yeta* con la que había sido bautizado alguna vez estaba definitivamente enterrada. Había nacido una auténtica producción discepoliana, un estilo Discépolo al que todos querían plegarse. Se le adjudicaba el más preciado de los dones en la cultura de masas: la distinción del sello propio, una marca reconocible sobre una superficie que cambiaba a un ritmo serializado e isócrono.

Enrique comprendió las reglas del juego y presentó en sociedad sus nuevas creaciones. En el transcurso de unos pocos meses, el público de Buenos Aires memorizó las líneas melódicas de cinco nuevos tangos que, en mayor o menor medida, prolongaban los temas de los anteriores y sumaban los ya presentes en el mundo cultural de Enrique pero ausentes de los anales del tango. Tres de esos estrenos fueron trabajos de colaboración. Para *En el cepo*, Enrique acudió a los servicios musicales de Francisco Pracánico, un prolífico compositor que también acompañaba a varios cantantes. El tango, que fue entonado por Tania el día del estreno de *Clavel del aire*, pasó sin gloria y vivió un par

de resurrecciones hasta convertirse en 1937, definitivamente, en *Condena*.

Pero el día que me quieras nació como tema instrumental. Su primer título fue *Miguelito* y fue grabado por Julio De Caro. Francisco García Jiménez le iba a agregar letra. También con texto de García Jiménez se editó *Alguna vez*, estreno de la cancionista Pepita Cantero en la obra *El muerto que yo vendí goza de buena salud*.

Este tipo de colaboración no iba a ser muy frecuente, si bien ya en 1929 era evidente que, no obstante carecer de una formación musical sistemática y desconocer por completo el código del pentagrama, Discépolo era un melodista intuitivo. Con la ayuda de músicos profesionales ponía en circulación partituras propias. No era el único que lo hacía. Por entonces era bastante común que, en plena explosión comercial del tango, varios compositores analfabetos acudieran a los servicios de músicos profesionales. Roberto Firpo era uno de los más solicitados. El pianista solía protestar por esta singular forma de alquiler de una técnica para conquistar un mercado que parecía inagotable.

Pero el caso de Discépolo era diferente. Las suyas no eran meras combinaciones agradables de notas en el aire, sino verdaderos tangos, desde el primer hasta el último compás. El proceso posterior a la idea inicial era lento y engorroso. Enrique dependía de otros, pero tenía una gran memoria musical y había desarrollado métodos caseros para fijar provisoriamente la música. A veces dibujaba el diapasón de la guitarra sobre las estrofas y anotaba el número de "golpes" que le correspondían a cada verso.

Con una escritura tan primitiva y poco precisa, todo seguía dependiendo, en gran medida, de su memoria de compositor innato y salvaje. Le dijo a Octavio Ramírez en 1931: "No creerán los que oyen mis tangos, lo poco que sé de música. Al piano apenas le saco cuatro notas. Aprendí violín un año y medio y nunca pude tocar ni medianamente bien. Y, desde luego, no sé escribir música. Entonces, cuando el tango me empieza a silbar en el oído, salgo corriendo a buscar un amigo que lo escriba. Muchas veces no lo encuentro enseguida. Y aquí empieza la desesperación para que esas notas que de repente se me han presentado —porque es así, se me han presentado— no se me vayan, y empiezo a cantarlas y sigo cantándolas en voz alta, aunque vaya por la calle y todos se paren a mirarme como a un

loco, aunque esté en un café y de todas las mesas se vuelvan hacia mí. En ese momento nada me importa. Lo único que me preocupa es que no se me escape mi tango, retenerlo con el canto hasta que me lo vengan a atar a la escritura".

Enrique no sólo dictaba temas a copistas que en verdad eran buenos músicos —desde Francisco Pracánico a Carlos Di Sarli y Eduardo Scalise—, sino que además participaba de la transcripción, corrigiendo una y otra vez lo que estaba en el pentagrama. "Jamás entenderé esos signos, para mí eso es chino", decía cada vez que alguien le sugería estudiar un poco de teoría y solfeo. Pero su analfabetismo musical era inversamente proporcional al cuidado perfeccionista que ponía en cada tango. Había aprendido a desconfiar de la inspiración como única instancia creadora.

Un claro ejemplo de las interferencias de Discépolo en el trabajo de otros músicos fue *Malevaje*, una creación de 1928 que ganó popularidad un año después. En principio, la música fue de su amigo Juan de Dios Filiberto. Enrique se hizo cargo del "monstruo", como se llamaba el molde de la letra en la jerga de los músicos. Sin embargo, le hizo más de una sugerencia al músico de la Boca. Ante el armónium de Filiberto, los amigos discutieron, a veces con aspereza, ciertas cuestiones musicales. El ritmo original de *Malevaje* respondía a la concepción un tanto rígida de Filiberto, un talentoso melodista pero un compositor que caía con demasiada facilidad en la cuadratura de las marchas. Enrique propuso otro fraseo y algunos detalles de subdivisión que Filiberto, cuyo mal carácter era célebre, terminó por aceptar. Al fin y al cabo, el poeta era músico: Enrique no era un autor que se guardara las opiniones cuando participaba en un trabajo de colaboración.

El estreno de *Malevaje* fue insólito e hizo recordar a Enrique los años de plena bohemia, cuando las rondas nocturnas traían como música de fondo los coros de chicos pobres dirigidos por Filiberto. Como el responsable de la música se había retrasado en la entrega de la partitura definitiva y Azucena Maizani tenía que estrenar el tema en la revista *Fiesta del tango*, Enrique y la cancionista fueron a la Boca a buscar el material y presionar a Filiberto para que apurara el trabajo.

El músico no estaba en casa. Tuvieron que esperarlo en la puerta un par de horas. Cuando apareció, los boquenses asistieron a un estreno espontáneo, justo el 21 de septiembre, día de la primavera y los estudiantes. José Barcia describió con precisión

la escena, digna del final feliz de algún sainete de Vacarezza: "De pronto, como si todos se hubiesen puesto de acuerdo, los faros de los automóviles iluminaron el improvisado proscenio como los reflectores de un teatro. Se elevó entonces la voz potente y dramática de la gran intérprete. Empezaron a abrirse las ventanas de las casas vecinas y en la calle creció la multitud. A puro pulmón, porque entonces no había micrófonos portátiles ni altavoces de rápida colocación, Azucena Maizani, embargada ella misma por la emoción de la confesión maleva y el decorado humano de la gente arracimada abajo, vivió una de las noches más memorables de su vida...". Enrique disfrutó como nadie de la escena, la que seguramente registró hasta en sus mínimos detalles. La mitología urbana se nutría de pequeñas ceremonias a la luz de la luna.

La letra de *Malevaje* emocionó a la Maizani porque es la confesión de un guapo vencido por el amor. En lugar de apostrofar contra la mujer, el personaje, en medio del desconcierto, le cuenta a su victimaria los cambios que está sufriendo, que son en realidad los de un Buenos Aires que empieza a plegarse sobre sus viejos mitos y leyendas. La pérdida del "cartel de guapo de ayer" es la confirmación, dolorosa a la vez que cómica, de que ya no hay certezas ni verdades inmutables. La degradación del personaje se visualiza en una serie de hábitos poco viriles, incluido el rezo: "Ya no me falta pa' completar/ más que ir a misa e hincarme a rezar".

No es una letra machista, como se podría deducir de una lectura superficial, sino más bien todo lo contrario. *Malevaje* ridiculiza el código del coraje, que resulta anacrónico en la cultura urbana de finales de los años 20, y por momentos pareciera satirizar la poética del cuchillo, esa epopeya suburbana que florecía en los años de Yrigoyen y que tendría su culminación en algunos textos de Jorge Luis Borges. La crisis de identidad, tópico infaltable en la obra discepoliana, no se limita a los guapos como especie en extinción, sino que participa de los interrogantes de la entreguerra y los desplazamientos provocados por la modernidad. La víctima de esa crisis es, finalmente, el hombre "de la calle", el engranaje de las nuevas maquinarias del siglo. La invocación a Dios, una constante en la obra de quién era más agnóstico que religioso, se manifiesta desde la primera estrofa: "¡Decí por Dios que has dao/ que estoy tan cambiao,/ no sé más quién soy...!"

Filiberto vio las cosas de otra manera. Para él, su tango era la expresión del varón porteño, más allá de los desencuentros. Entrevistado por *La Nación* en marzo de ese año, explicó la génesis de la pieza desde una perspectiva musical que contemplaba el sentido descriptivo de la letra, según su propia interpretación, sin mencionar a Discépolo: "Quise dar la nota fuerte del hombre del suburbio, un carrero, pongamos por caso, que espera a la mujer que lo ha citado, parado en una esquina, y el tiempo pasa, y no viene y comienzan las sospechas y los celos y empieza a sufrir, pero como es hombre y malevo, no llora sino que ruge, como he querido que rujan sus notas...". Pero en manos de Discépolo, el rugido de Filiberto había sufrido una distorsión. En definitiva, aquel guapo tenía mucho de caricatura.

Otro de los grandes tangos que Enrique presentó en 1929 fue *Soy un arlequín*, cantado por primera vez por Azucena Maizani en la reposición de *Muñeca*. Desde sus primeros versos, aquella letra irrumpió como novedad: "Soy un arlequín,/ un arlequín que salta y baila/ para ocultar/ su corazón lleno de pena./ Me clavó en la cruz/ tu folletín de Magdalena, /porque soñé/ que era Jesús y te salvaba...".

Como en *Malevaje*, pero esta vez sin lunfardo ni ambiente expresamente porteño, alguien está herido. Es la consecuencia de una gran decepción: "Me engañó tu voz,/ tu llorar de arrepentida sin perdón". Frente al cinismo del sujeto de *Qué vachaché*, la voz del arlequín tiene toda la trasparencia y desprotección del crédulo, porque el arlequín es un ser básicamente ingenuo y confiado: "Viví en tu amor una esperanza,/ la inútil ansia de tu salvación".

La figura del arlequín era una de las predilectas de Enrique. Ese año había representado al "muñeco de colores" en *Él y ellos* y el "pulcinella" estaba en todas partes: novelas, cuadros —de Picasso a Petorutti—, un ballet de Stranviski, el cine de Chaplin. El arlequín, puesto en el mundo moderno, era algo diferente del antiguo personaje de los cómicos italianos. Mientras este era un muñeco lleno de gracia y frescura, el arlequín de Discépolo entretiene a pesar suyo, corporiza la alienación y deshumanización de los tiempos modernos, si bien la caída ha sido provocada por una mujer.

Desde un punto de vista artístico, el rescate de unos de los personajes característicos de la Comedia del Arte servía a las concepciones teatrales y filosóficas en boga en los años 20. Con

Armando habían hablado mucho del tema. El final de *Soy un arlequín* es, sin duda, una de las conclusiones a las que los Discépolo habían arribado en la creación del grotesco rioplatense. Podría haber sido el remate de algún parlamento escrito por Armando: "Si he vivido entre las risas/ por quererte redimir./ ¡Cuánto dolor que hace reír!".

La música también se sale de los cánones del tango-canción. Hay un motivo central sobre el que se estructura todo el tema, con un movimiento circular que copia el andar atávico del arlequín. La línea melódica presenta saltos inesperados y el ritmo alterna las figuras sincopadas que el tango heredó de la habanera con escalas rápidas y breves. El lenguaje musical de Discépolo tiene la concisión e intensidad de sus palabras. Además de ser una prueba más de su talento y profundidad, *Soy un arlequín* confirmó que Enrique era el artesano más dúctil que tenía el tango en 1929, el único capaz de encarar con éxito la escritura de letra y música como los aspectos complementarios de un mismo proceso.

Si bien Enrique tenía sus puntos débiles —la rima era un tanto convencional y el tono por momentos patético de sus tangos, si bien buscado conscientemente, contradecía el humor y la ironía cruel—, nadie podía negar que había establecido un nuevo modelo cancionístico. En él descollaban la fuerza rítmica de la poesía, la combinación de agudeza analítica con un sentido dramático perfecto y la creación de una voz confesional que, montada sobre reiteraciones y ecos musicales, contaba historias desde un yo lírico inconfundible.

Nadie había llevado a un punto tan alto el soliloquio en el tango: a través de él, en medio de exclamaciones, interrogaciones que no esperaban respuesta y frases hiperbólicas —más de una vez coronadas por un acorde inesperado—, se descubrían los vínculos del individuo con la sociedad. Discépolo introducía en el universo del tango el tema de la soledad, tema moderno por antonomasia. Lo hacía desde una perspectiva en la cual los planteos existenciales y metafísicos no estaban desvinculados del marco histórico.

Los primeros admiradores de Discépolo notaron enseguida que Enrique siempre tenía "algo para decir", que en sus tangos había un "mensaje", pero que éste siempre llegaba mediante una elocución sumamente atractiva. Después de la sorpresa inicial, aquellas composiciones terminaban por imponerse de manera rotunda. Desde entonces, cada vez que se habló de la decadencia

del tango y de la mediocridad de muchas de sus letras, el nombre de Discépolo brilló como excepción. Y también como provocación: para un sector del *establishment*, el lunfardo era una agresión contra el idioma, y Discépolo, en tanto exponente literario de la lengua popular, se erigía como proyecto de legitimación de la misma. Él tenía un proyecto artístico.

En realidad, no se trataba de un plan de censura claro y contundente, como iba a suceder algunos años más tarde, sino más bien de ciertas normas derivadas del reciente traspaso de la radiotelefonía al área del Ministerio del Interior. Hasta 1928, la radio había sido jurisdicción del Ministerio de Marina. Un decreto firmado por Yrigoyen en noviembre determinó que la Dirección de Correos y Telégrafos se hiciera cargo de las "comunicaciones inalámbricas". En abril de 1929, otro decreto estableció la descentralización de las emisoras —las plantas transmisoras ya no podían estar situadas en el centro de la ciudad— y, junto con toda una serie de aspectos técnicos y formales, recomendó que las programaciones tuvieran como principal objetivo "ofrecer al radioescucha audiciones altamente artísticas y culturales".

Para los criterios de algún funcionario de turno, *Chorra*, *Esta noche me emborracho* y *Qué Vachaché* transgredían la nueva normativa. La paradoja del tango estaba a la vista (y ante los oídos): su crecimiento comercial y artístico hacía contrapunto con la cultura oficial. Las reglas del mercado lo habían aceptado con entusiasmo, ciertos escritores encumbrados lo defendían públicamente, pero, en muchos de sus aspectos, el tango seguía siendo indigesto para los funcionarios.

Discépolo era una de las figuras centrales de una polémica que iba a cobrar más fuerza durante los gobiernos conservadores de los años 30. Sus tangos, llenos de lunfardos y de un humor corrosivo, no se conformaban con ser el nuevo pasatiempo de las clases populares, como sucedía con tantas piezas de menor calidad. Había "un contenido" discepoliano, una mirada filosófica del mundo que enlazaba las expresiones "vulgares" poniéndolas al servicio de una idea, convirtiéndolas en instrumentos de un pensamiento y señales contundentes de una poética.

Aquellos eran tangos que dialogaban con el mejor teatro de la época y con la literatura de toda una generación y hacían crítica social y cultural desde una aparente despreocupación individualista. Los de Discépolo no eran tangos cómodos, tampoco apuntes costumbristas. No estaban solos: su autor estaba

dispuesto a defenderlos y justificarlos, a situarlos en oposición a la Academia, entidad contra la que Discépolo disparó frases mordaces en más de una ocasión.

En gran medida, el éxito de aquellas piezas tuvo que ver con el seguimiento que Enrique hacía de toda la cadena de producción artística. No sólo se tomaba su tiempo en la escritura de la letra y la invención de la música, sino que cuidaba celosamente, cada vez que estaba a su alcance hacerlo, los estrenos y las grabaciones de sus tangos. Con *Soy un arlequín* no hubo excepción. Alberto Gómez, a la sazón integrante del dúo Gómez-Vila, era uno de los cantantes preferidos de Discépolo. Había elegido *Soy un arlequín* para grabarlo, y Enrique le dio algunos consejos. Gómez reconstruyó ante José Barcia el largo ensayo que tuvo que hacer de su interpretación frente a un autor meticuloso y obsesivo: "Empezaba por preguntarme: '¿Vos sabés lo que es un arlequín? Claro que lo sabés, un títere, un autómata. Bueno, entonces metéte dentro del personaje, viví lo que él sufre, fijate el dolor que le atraviesa el alma. Con tu voz tenés que imitar los brincos del desventurado, dar la sensación de que está sacudiéndose. Es su tremenda angustia, entendés...? Bueno, seguí...' Era inflexible en todo cuanto se relacionase con la fidelidad a la imagen que había creado en cada poema...".

Con *Victoria*, Enrique incursionó en el "tango cómico", si bien ya en *Chorra* el humor había sido un elemento fundamental. Fue estrenado por Pepe Arias en el teatro Porteño, en el marco de la Compañía de Grandes Revistas. Arias era en 1929 un actor en pleno ascenso. Un año antes había trabajado en *Stefano* y antes de terminar la década de los 20 ya era un experimentado monologuista, una de las principales atracciones que tenía el género revisteril en la Argentina.

Victoria nació como una suerte de respuesta "cómica" al planteo tradicional del tango-canción. Si *Mi noche triste* había establecido el eje temático primordial de la especie —el abandono amoroso y su consecuente mezcla de añoranza y resentimiento—, *Victoria* convertía el lamento en aprobación ruidosa, así como las exhortaciones de los tangos más amargos en expresiones de alegría, si bien una alegría un tanto impostada.

Nadie pensó que ese era el mejor trabajo de Enrique, mucho menos el propio autor. Pero era indudable que a fines de los años 20 la obra de Discépolo presentaba distintos costados, todos ellos atravesados, en mayor o menor medida, por el rictus del "humo-

rismo" como lo entendía la estética del grotesco. *Victoria* provocaba una risa inmediata y franca, pero no excluía completamente cierta dosis de desengaño y crueldad. El personaje festejaba a gritos la partida de su mujer, no sin apiadarse sarcásticamente del nuevo amante: "Me da tristeza el panete,/ chicato inocente/ que se la llevó.../ ¡Cuando desate el paquete/ y manye que se ensartó!/ ¡Victoria!/ ¡Cantemos Victoria!/ Yo estoy en la gloria:/ ¡se fue mi mujer!" En realidad, el primer "ingenuo" había sido el marido finalmente abandonado. *Victoria* era, en cierto modo, un tango posdiscepoliano: exponía una posible versión de la vida después de la desilusión.

Al igual que sus temas, el lenguaje de Discépolo era muy particular. Nadie como él usaba el lunfardo con tanta gracia y fuerza expresiva: "saraca", "pianté", "noria". También acudía a las alteraciones del habla criolla: una letra desaparecía en "condenao", "ensartao" y "atao".

No faltaban las referencias a una sociedad de consumo que estaba entronizando sus objetos más característicos a partir de marcas que identificaban a un producto. La metáfora "llevando el bacalao de la emulsión de Scott" hacía referencia a un tónico preparado a base de hígado de bacalao que, supuestamente, era recomendado por los médicos para combatir la anemia, el agotamiento, el raquitismo, la pulmonías y las "enfermedades del pecho y de la garganta", entre muchos otros problemas. (Casualmente, Discépolo padecía un poco de cada uno de esos males.) La emulsión se promocionaba con la figura de un individuo que cargaba sobre sus hombros un gran pescado. Se trataba, prematuramente, de un recurso Pop. Como al cinéfilo Raúl González Tuñón, a Discépolo todo le servía, su mirada se posaba sobre los detalles de la vida urbana. Sus materiales provenían de diversas fuentes, pero siempre sintonizaban con la ecología de la vida moderna, sin que por ello sus letras fueran meros testimonios de época.

Victoria se abre con un breve estribillo que sitúa al oyente *in mediam res*: una exclamación triunfal, ajena al carácter habitual de los tangos, funciona como fanfarria de apertura. El tema empieza en el quinto compás, pero en lugar de una melodía de contornos bien definidos y puntos de tensión claros, se trata de una línea fluctuante, al servicio de las palabras. En ese sentido, es uno de los tangos más "teatrales" de Discépolo. Por momentos parece un recitativo. En su versión grabada el 12 de septiembre de

1929, Carlos Gardel captó a la perfección la intención del autor: sobre el final de la parte "bis" se escucha un breve parlamento teatral sobre el fondo de guitarras. Gardel suspende por unos compases la entonación para acentuar, de manera burlona, el efecto de realidad de una letra que domina a la música. Discépolo, un hombre de melodías inolvidables, no se cansaba de advertirles a sus intérpretes sobre el carácter teatral de sus tangos.

No obstante el etiquetamiento de la edición de Pirovano, Enrique nunca consideró a *Victoria* como un "tango cómico". Para él, la única composición en dicha categoría fue *Justo el 31*. Junto a *Chorra*, *Victoria* era para su autor una pieza grotesca, en la que el fracaso era motivo de burla. Lo singular residía en el sujeto de la burla, el propio fracasado. Sus definiciones sobre la comicidad serían siempre contundentes: "En arte, lo cómico por lo cómico nunca va muy lejos. Esto lo saben bien los humoristas, que siempre se quedan más acá de la raya popular. Y es que al pueblo no le gustan mucho los chistosos profesionales. Los tolera y hasta los festeja, pero se cansa pronto de ellos".

Tanto en los tangos como en las apostillas sobre ellos que el propio Enrique formulaba en reportajes y declaraciones a la prensa, se iba formando un apretado y sustancioso corpus de textos que reflexionaban sobre la sociedad argentina. A lo largo de los años 30, al fragor de los ensayos de interpretación, muchos iban a escuchar en la música de Discépolo las claves de un carácter nacional refugiado en la personalidad colectiva. A la luz de aquella búsqueda, los tangos de Enrique se convertieron en el sonido más provocativo y ambicioso del "alma que canta". "El origen del tango es siempre la calle. Por eso, voy por la ciudad tratando de entrar en su alma, imaginando en mi sensibilidad lo que ese hombre o esa muchacha que pasan quisieran escuchar, lo que cantarían en un momento feliz o doloroso de sus vidas."

En realidad, la influencia sería recíproca. Después de 1930, la sociedad argentina se fue sintiendo cada vez más discepoliana y Enrique fue celebrado como el gran hermeneuta del espíritu rioplatense y, por extensión, argentino. Sus tangos se iban a convertir en el amargo oráculo de un país que tenía, como el padre Virgilio, conciencia de sus límites y frustraciones.

Antes de terminar el año, Enrique leyó en *Crítica* que una bomba había estallado en la casa de Elliot, el verdugo de Sacco y Vanzetti y que el Poder Ejecutivo había presentado un proyecto para erigir un monumento en recordación de Luis Viale, el

valiente italiano del *América* que había entregado su vida a cambio de la del prójimo. Se trataba, en cierto modo, de dos reparaciones históricas. De los anarquistas italoamericanos lo sabía todo: las ideas aprendidas en el taller de Facio Hebequer se habían perpetuado más allá de las andanzas de la adolescencia.

La de Viale, por su parte, tampoco era una historia extraña a la biografía de Enrique. Armando le había transmitido la emoción de Santo al conocer el sacrificio heroico de un compatriota en la diáspora. Al terminar los años 20, con una vida y una obra que amanecían a la fama, con Tania a su lado, Enrique sintió que algunas deudas se estaban saldando.

CAPÍTULO 7

Estética del desencanto

I

Enrique no sintió lástima por Yrigoyen, aunque alcanzó a comprender la tragedia del político derribado. Para los anarquistas, y más allá de sus dudas políticas Enrique seguía siendo un anarquista, Yrigoyen nunca había sido esperanza de nada. La confrontación con el gobierno había sido muchas veces directa, y en el enjuiciamiento de las responsabilidades por la represión de huelgas porteñas y nacionales el líder radical nunca fue favorecido.

Enrique compartía la opinión generalizada de que Yrigoyen no estaba en condiciones de gobernar el país. Sin embargo, secretamente, él había confiado alguna vez en el líder caído. El respaldo popular era algo que conmovía a Enrique. Yrigoyen lo había tenido, tal vez, como nunca nadie antes en la Argentina. Había sido revalidado en 1928, cuando los tangos de Enrique se hacían eco del sinsabor de la gente, acaso el reverso del optimismo de las urnas.

Transcurrieron muchos años antes de que Enrique volviera a presenciar un romance de esas características entre un gobierno y la multitud. Con sus largos y enigmáticos silencios, Yrigoyen había sabido auscultar el pulso de las nuevas clases sociales. En alguna medida, había sido en la política lo que Discépolo en la canción. No era caprichoso imaginar cierta correspondencia entre las voluntades del cuarto oscuro y la historia del tango-canción, más allá del carácter de algunas letras y las maniobras dudosas de algunos políticos. A Enrique nadie se lo había contado: él sabía, por la experiencia ganada con los tangos, que a

Yrigoyen lo había sostenido esa sociedad sin rostro que, entre el orgullo y la tristeza, silbaba la música de los arrabales más allá de los teatros y las victrolas.

Durante todo 1929 había leído en el vespertino *Crítica*, su periódico preferido, brulotes contra el Presidente. Un año después, las estimaciones eran aún más negativas. Una poderosa maquinaria periodística estaba complotando contra el yrigoyenismo, mientras el bando de la oposición se incrementaba día a día. Por lo demás, era evidente que la izquierda argentina, a la que Enrique se sentía vinculado tanto por ideas como por sentimientos, estaba mayoritariamente en contra del gobierno. *La Vanguardia*, sin embargo, advertía de la diferencia entre criticar duramente al Presidente y promover su desalojo por la fuerza militar. Armando y Enrique leyeron el editorial del 7 de septiembre del diario socialista. Allí se decía con toda claridad que el partido de Juan B. Justo guardaba ciertas reservas sobre el procedimiento escogido para liberar al país "de ese pésimo gobierno".

Cuando en la mañana del 6 de septiembre un general llamado José F. Uriburu dirigió a los cadetes del Colegio Militar hacia la Casa de Gobierno, muy pocos argentinos protestaron. Con la sirena del diario de Botana proclamando el inicio de una nueva época en la Argentina, los periodistas que Enrique admiraba salieron a festejar el cambio de gobierno. Unas semanas después, Carlos Gardel grababa una canción de Francisco García Jiménez que celebraba la revolución: el sol del 25 estaba asomando, parafraseaban los tangueros, y no había motivos para suponer que aquel general austero y estricto pudiera atentar contra la vida civilizada. El general parecía admirar los logros de la civilización. Unos días después del golpe, había grabado un disco con la proclama y el juramento del nuevo cargo. El reverso de la placa traía el *Himno Nacional Argentino* a cargo de la orquesta del Teatro Colón dirigida por Héctor Panizza.

Aquel hecho simbólico preocupó a los anarquistas más lúcidos: un militar se adjudicaba a sí mismo la representación del Estado y la Nación. Lo hacía con el gesto futurista de la grabación, un guiño a un porvenir que el general vislumbraba en primera persona. Para Uriburu, la política debía ser reemplazada por la voluntad de poder de la casta militar, la más antigua institución de la Patria, el portavoz de los valores tradicionales.

Ocho meses más tarde, las cárceles se llenaron de presos políticos y grupos fascistas hicieron propaganda de un futuro

inspirado en Mussolini y Primo de Rivera. La censura se ensañó con escritores y artistas y *Crítica* fue clausurado y confiscado, mientras el diario nacionalista *La Fronda* lo denunciaba desde la extrema derecha. El idilio entre un sector de la inteligencia y los golpistas había terminado bruscamente, con detenidos torturados y un proyecto corporativista en ciernes. Era el final de un tango amargo, en un tono de ironía trágica que les daba, retrospectivamente, un nuevo sentido a los últimos años del gobierno radical. Se avecinaba la crisis nacional, y con ella la de toda una generación a la que Enrique pertenecía.

El arrepentimiento cayó sobre muchos argentinos, pero ya era demasiado tarde. Si bien pronto iba a ser superada por un conservadurismo probritánico, la efímera "hora de la espada", como bautizó Leopoldo Lugones al párrafo autoritario escrito por Uriburu y sus seguidores, desnudó enseguida su verdadero rostro. El escepticismo de muchos intelectuales fue la respuesta visceral al doble desengaño provocado por los afiebrados planes militares y la inoperancia, cuando no complicidad antidemocrática, de una parte considerable de la clase dirigente.

Si el personalismo yrigoyenista había revelado la complacencia de los amanuenses que rodeaban al Presidente en decadencia, en el marco de una corrupción preocupante, la actitud de los civiles opositores para enfrentar a un régimen casi autista no daba motivos para tener mucha confianza en el futuro. Era desalentador imaginar el relevo. El elegante Alvear, a quién Tania admiraba y con el que Enrique había conversado alguna vez sobre tango y teatro, había mandado desde París un telegrama de aprobación al golpe de septiembre, mientras los socialistas independientes se ufanaban de haber conspirado contra el gobierno constitucional en nombre de una ética republicana que había que salvar.

Por cierto que el descrédito en el que había caído la clase política argentina no era un dato aislado de la realidad económica y social del mundo. 1929 había sido un año difícil. Enrique recordaba haber leído con gran preocupación las portadas de *Crítica* de octubre y noviembre de aquel año: por una vez, el tamaño de la tipografía escandalosa que caracterizaba al diario de Botana había estado a la altura de la situación. La realidad no necesitaba del concurso de relatos catastróficos para preocupar.

En 1930 se empezaba a sentir con fuerza el impacto del crac de Wall Street. Era evidente que la crisis se estaba internacionali-

zando, y la debacle del capitalismo era el tema más urgente del periodismo y sus derivaciones ensayísticas. Pronto se incrementarían las filas de un nacionalismo no aristocratizante, levemente situado, no sin algunas contradicciones, a la izquierda del espectro político. Aquel nacionalismo se alinearía con los sectores populares, tomando la antorcha que el radicalismo de Yrigoyen había dejado caer. La defraudación radical era, sin duda, la otra cara de la confusión política. Los desplazamientos conservadores iniciados el 6 de septiembre y su contestación ideológica se habían producido amparados por el error y el silencio de un sector influyente del partido mayoritario.

Los tangos de Discépolo entraron en sintonía con el clima intelectual propiciado por FORJA —agrupación desprendida del radicalismo yrigoyenista— y otras respuestas a lo que se llamó "la década infame". Pero antes que cualquier identificación política, los tangos más famosos de Discépolo hicieron contrapunto con la realidad económica y social, situándose en un espacio propio que trascendió los detalles de la agitada vida institucional del país. La crítica discepoliana siempre fue más allá del horizonte nacional, enmarcando la decadencia del país en el contexto histórico general. En ese sentido, la revulsión provocada por sus tangos estaba concentrada en el lenguaje. Con respecto a los temas, nadie podía ofenderse: ¿acaso alguien se hacía cargo de los males del mundo denunciados en el cancionero de Discépolo?; ¿quién iba responder en nombre de la condición humana impugnada?

No obstante las generalidades de la crítica discepoliana, el referente "histórico" de aquellos tangos que iba a repetir con fruición el argentino medio era, sin duda, el quiebre económico y social de la Argentina inmigratoria, el naufragio de un país levantado tanto sobre realidades como sobre ilusiones. Antes de terminar 1930, muchas de aquellas ilusiones ya habían abortado. La pobreza se había incrementado, cambiando incluso el perfil de muchas zonas de la ciudad. Pronto llegó Villa Desocupación, en Puerto Nuevo, el sarcástico nombre con que el ingenio popular denominó a una zona bien visible del mapa de Buenos Aires. La miseria ya no era la condición más o menos pudorosa de la vida de conventillo, sino un espacio abierto, a la vista de todos. Pronto proliferaron las ollas populares en los barrios y localidades próximas a Buenos Aires, en relación directamente proporcional con los índices de desocupación.

La inmigración masiva había muerto. Su triste corolario eran los campesinos y agricultores de la provincia de Buenos Aires que, como consecuencia de la caída de los precios rurales, empezaban a instalarse en los alrededores de la gran ciudad. A lo largo de los 30, la figura del linyera fue recurrente en el imaginario social. Tanto el emergente cine nacional como la literatura dieron cuenta de un actor social bien visible, situado más allá del costumbrismo de Fray Mocho, en un extremo del que no era fácil volver.

Por otra parte, las últimas oleadas de inmigrantes de la década del 20, con un porcentaje considerable de polacos empobrecidos, ya no iban a conocer las bondades de la movilidad social. La Argentina cuyos prolegómenos había descubierto Santo en 1871 estaba siendo reemplazada por otra muy distinta.

La política, cada vez más alejada de la gente, parecía ir a la zaga de la economía. La democracia era el título de más baja cotización en el mercado de valores de la civilización. Pronto, con el gobierno de Agustín P. Justo y los conservadores, se institucionalizaría el "fraude patriótico", recurso último de la oligarquía terrateniente para detentar el poder sin renunciar completamente a las formas constitucionales. Una vez más, Enrique tenía la sensación de que la realidad estaba copiando, con una técnica defectuosa, las ideas dominantes de los tangos. En los años siguientes vio, no sin cierta sorpresa, la redimensión de sus composiciones surgidas en tiempos de relativa bonanza, como si la crisis individual hubiese sido un anticipo del malestar colectivo.

II

Desde un punto de vista laboral, 1930 no parecía guardar signos apocalípticos para la pareja recién constituida. Tania se asentó como cantante, se presentó en Radio Prieto y grabó sus primeros discos para la Columbia, mientras Enrique fue uno de los actores más activos de la temporada. Después del éxito de *Levántate y anda*, asumió algunos papeles de importancia en el Argentino, siempre bajo la dirección de Armando. En abril, con Berta Singerman y Orestes Caviglia, tuvo un breve pero destacado parlamento en *La invitación al viaje*, de Jean Jacques

Bernaud, uno de los acontecimientos teatrales del año.

Ella pasaba a buscarlo a la salida del teatro y se perdían en noches porteñas que aún conservaban el brillo de los años 20 como remanente de una Argentina que se resistía a morir. Se reunían a comer con amigos en restaurantes caros o compartían alguna comida frugal en el departamento de Cangallo. Pronto les iba a llegar a ellos también la factura implacable de la crisis económica, pero el tránsito de una década a otra fue más bien apacible. Siempre rodeados de gente, Enrique y Tania se estaban convirtiendo en uno de los espectáculos más exitosos de Buenos Aires. Todo el mundo comentaba el romance de Discepolín con la cupletista del Follies, y no había quién no subrayara las diferencias de personalidad entre ambos. Por aquel tiempo, los diarios y revistas llenaron varias páginas con aquella relación amorosa a la vez que profesional, una combinación que parecía inspirada en alguna obra de ficción. Como Scott Fitzgerald y su mujer Zelda emborrachándose en las grandes capitales de los "años locos", Enrique y Tania se impusieron como la pareja más popular y singular de un Buenos Aires que trataba de olvidar las penurias refugiándose en las páginas sepias de las revistas de actualidad.

A diferencia de la del país, la vida de Enrique no se dividió en torno a 1930, si bien el contexto no le fue indiferente. Muy pronto lo iba a retratar en una breve y contundente serie de tangos que tendrían como protagonista excluyente a la desilusión colectiva, aunque casi siempre enunciada desde la zozobra individual.

Yira... yira..., que originalmente se iba a llamar *Cuando te apaguen la vela*, se presentó en los primeros días de septiembre de 1930. La distancia entre ese tango y el golpe militar se pudo medir con las agujas del reloj. La sincronía fue una casualidad, si bien pronto se cargó de significado social. El tema se hizo público en la voz de Sofía Bozán, y fue un éxito desde el día del estreno. Formó parte de la revista *Qué hacemos con el estadio*, en el teatro Sarmiento, y antes de terminar el año fue página repetida en los cancioneros, venta segura en la discografía argentina y referencia ineludible del "estilo Discépolo".

El jueves 6 de noviembre, Enrique y Tania postergaron el inicio de la noche: a las 21 y 15 minutos, por los micrófonos de Radio Splendid, Gardel interpretó *Yira... yira...* con el acompañamiento de sus guitarristas Aguilar, Barbieri y Riverol. De ese modo, Gardel satisfacía los pedidos de miles de oyentes que

habían escrito a la emisora pidiendo la interpretación por radio del último éxito del autor más aclamado del país.

Después de *Esta noche me emborracho*, prácticamente todos los tangos de Discépolo se impusieron desde un comienzo. En 1934, la Bozán conservaba muy fresco el recuerdo del estreno de *Yira... yira...*: "Fue en aquellos días llenos de nerviosidad. Apenas había empezado el mes de septiembre. Los primeros acentos llamaron al silencio. El teatro estaba lleno. Y no había terminado la última estrofa, cuando una salva de aplausos saludó al nuevo tango de Buenos Aires".

1930 no iba a terminar sin que el tango tuviera varias versiones discográficas: Azucena Maizani, Alberto Gómez, Carlos Gardel, Tania, Ignacio Corsini y Ada Falcón con Canaro introdujeron el nuevo tango en sus repertorios. La interpretación de la Bozán hizo su pequeña pero segura contribución al triunfo del tema. Ya por entonces identificada con una modalidad juguetona que estaba en minoría en la estilística de la especie, Sofía puso esta vez en escena una faceta oculta de su arte para transmitir el *pathos* discepoliano. No le fue nada mal: después de la estruendosa aprobación superpuesta a los últimos compases del tema, el público del Sarmiento le pidió *Yira... yira...* cuatro veces más, y ella accedió gustosa.

Pero fue sin duda Gardel el que mejor captó el carácter del tango y lo adoptó como verdadero emblema de su estilo. La grabación del 10 de octubre de 1930 capturó ese encuentro mágico entre el intérprete y el autor. Acompañado por sus guitarristas, Gardel hizo de *Yira... yira...* una pieza clave de la cultura argentina que prácticamente no tendría equivalencias en otros géneros. La intensidad de la grabación, en la que no hubo recursos teatrales especiales y el cantante evitó todo énfasis innecesario, está dada por la inmediatez de la expresión gardeliana. No hay preámbulos instrumentales que familiaricen al oyente con el material temático, más allá de una apretada introducción de los guitarristas que exponen el estribillo con los trémolos y fraseos de bordonas típicos de los acompañamientos de la época. La línea melódica, con sencillez engañosa, irrumpe de golpe, con una fuerza que excluye la queja.

Ya para entonces, los oyentes porteños sabían que, en el fondo, los tangos de Discépolo carecían de inflexiones lacrimógenas. Con sus frases cortantes y secas, *Yira... yira...* conmovió a todos, seguidores o no de Discépolo. Por su dureza y su furia, fue

recibido como un vendaval contra el mundo. En un plano simbólico pero no por ello menos contundente, el tango fue escuchado e interpretado como una denuncia cargada de escepticismo. El "contenido" de *Yira... yira...* estaba próximo a todos, a cualquiera le podía suceder aquella experiencia desoladora. Nadie estaba a resguardo: la profecía de aquella voz literaria y musical tenía, sin duda, alguna correspondencia con los titulares de los diarios y ponía en primer plano la vida marginal.

Entre los escritores de izquierda se suscitó una discusión en torno a la intención ideológica del tango. Mientras para algunos Discépolo miraba al mundo desde la rendición pequeño-burguesa, para Alvaro Yunque *Yira... yira...* era un hito histórico: la canción porteña se convertía en un auténtico documento social.

A una primera parte de 20 compases, le sucede ese *ritornello* en tono mayor que se impuso enseguida y para siempre: "Verás que todo es mentira/ verás que nada es amor,/ que al mundo nada le importa,/ yira...yira.../ Aunque te quiebre la vida,/ aunque te muerda un dolor,/ no esperés nunca una ayuda,/ ni una mano, ni un favor". Esta segunda parte se repite una vez, adquiriendo, contra la tradicional estructura de dos partes y un bis de la mayoría de los tangos, la función de auténtico estribillo, que a Octavio Ramírez le haría recordar el arrastre largo y penoso de *Los barqueros del Volga*. Una vez más, Discépolo sacudía el universo del tango.

Si bien el origen de *Yira... yira...* era autobiográfico —al menos eso es lo que diría su autor en futuras referencias a su obra—, todos escucharon en esa letra desoladora la realidad social de los años 30. Se trata de una advertencia basada en la experiencia, porque todo vuelve, el tiempo es en el fondo una ilusión. Cualquier especulación sobre el futuro debe cargar, inexorablemente, con la hipoteca descorazonadora de la experiencia. Y esta indica que el mundo es "sordo y mudo", que no hay posibilidad alguna de comunicación, y mucho menos de comprensión.

Como en *Qué vachaché*, el pesimismo se cruza con una crítica moral implícita, siempre al borde de la denuncia, si no fuera por la ausencia de esperanza. El profeta ridiculizado por la mirada socarrona del mundo que se expresa en *Qué vachaché* vuelve a la carga, pero esta vez respaldado por los datos de una crisis material profunda. Aquella vez habló la mujer harta de sermones, la cínica defensora del dinero para comer. "Guardate

la decencia", le recomienda al "gilito embanderado" que no se ha dado cuenta de que "Vale Jesús, lo mismo que el ladrón". Ahora, el ideólogo "engrupido", aquel que se ha resistido a creer que "el verdadero amor se ahogó en la sopa", ocupa el lugar de la voz cínica. Los principios han sido trocados por la realidad. Es el triunfo del descrédito, pero ya sin el cinismo de *Qué vachaché*. El "personaje" de *Yira... yira...* confió en el mundo, y este lo defraudó.

En realidad, se trataba, desde una perspectiva sociológica, del derrumbe de los sectores sociales que habían trabajado esperanzados unos años antes. De nada les había servido ganar un espacio propio en la política y una identidad en la sociedad. Por cierto que el desengaño era mundial. En Alemania, por ejemplo, el hundimiento de los pequeños y medianos rentistas, la desaparición de un día para otro de los ahorros pacientemente acumulados durante años, pondría a las masas a los pies de un partido marginal capitaneado por un ex cabo austríaco. El mundo era inestable por naturaleza. Nadie estaba a salvo de ser abandonado "después de cinchar", de encontrarse "en la vía" como un linyera, sin premios ni recompensas. No había seguridades en el futuro, tarde o temprano se descubría "la indiferencia del mundo".

Como los personajes de las novelas de Roberto Arlt, el de *Yira... yira...* busca con rabia la salida individual, pero situado ya por debajo de las expectativas de un Silvio Astier. Los personajes de Discépolo, y en particular el que representa la voz de *Yira... yira...*, están de vuelta de la vida, ya han experimentado la desilusión y son víctimas de la traición antes que traidores. En cierto modo, han padecido todas las traiciones posibles, aunque rara vez hablen con la tristeza y el resentimiento de los abandonados: no hay culpables, excepto la vida y el mundo, orientados (o desorientados) por la negatividad de un destino prefigurado en el presente.

El hombre de *Yira... yira...* es la lucidez personificada. Ha descendido a los infiernos y desde ese punto se expresa con esa sabiduría amarga que Enrique había escuchando una y otra vez en los antihéroes de Dostoievski. Si no fuera por cierta voluntad ética que late en la descripción de ese mundo al que nada le importa, un mundo insensible, en el que muy probablemente Dios haya muerto, el Discépolo de *Yira... yira...* podría ser comparado con Ciorán y su filosofía del pesimismo. Pero en Discépolo

la conciencia entra en combustión, se vuelve sobre sí misma en un amago de rebeldía, aunque sospeche que todo gesto, positivo o negativo, es al fin y al cabo una pasión inútil. Esta sospecha colocaba a Discépolo en una línea intelectual que iba a desembocar, quince o veinte años más tarde, en cierta variante del existencialismo.

Por cierto que no estuvo completamente solo en el mundo del tango. Los ecos discepolianos se siguieron escuchando muchos años después. En *La última curda*, un viejo amigo de Enrique, Cátulo Castillo, escribió: "Ya sé, no me digás. ¡Tenés razón! /La vida es una herida absurda,/ y es todo, todo, tan fugaz,/ que es una curda, ¡nada más!/ mi confesión..."

El tango nunca antes había tenido tanta responsabilidad intelectual. Ya no se trataba de la caracterización más o menos ingeniosa de personajes porteños, ni de la lógica evolución de la poética de un Celedonio Flores en clave moderna. Discépolo había ejercido una coacción intelectual sobre el tango como especie constituida, provocando una alteración profunda. Lo había invadido para volcar en él los elementos teóricos y expresivos que vinculaban la escena teatral más avanzada con una cultura popular de proyección masiva.

Los referentes intelectuales de Enrique entre fines de los 20 y comienzos de la década siguiente eran, en primer lugar, los viejos y queridos escritores rusos venerados por Armando, pero sobre ese fundamento se escuchaban otras voces: algunas páginas de Schopenhauer, quizá un poco de Nietzsche —Tania recordaba haber visto un par de libros del filósofo alemán en la biblioteca del departamento de Cangallo— y, por supuesto, el siempre cercano Pirandello, claro exponente del pesimismo cultural que había impregnado las letras europeas inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial.

Aquello de " Verás que todo es mentira" comulgaba con el particular idealismo pirandelliano: más allá del sufrimiento, la vida es una cosa extraña que se ve siempre desde afuera, en la situación del sujeto desdoblado, inmerso en la ambigüedad, actor a la vez que espectador de una escena que se confunde con la vida. Esto es una condena, la condena del eterno mirón, pero en cierto modo también puede vivirse como un alivio.

El distanciamiento discepoliano, esa original dimensión teatral de sus tangos que los hace "grotescos" pero nunca ridículos, amortigua el impacto de tantas confesiones y malos augurios.

Hasta en sus instancias más "dramáticas", los tangos de Discépolo, incluso *Yira... yira...*, se deslizan entre la tragedia y la comedia, el grado grotesco de una escritura demasiado terrenal para ser real. En ese punto de encuentro entre la realidad y las apariencias hay un pequeño espacio para el consuelo.

De hecho, nadie sufría verdaderamente con las letras de Discépolo: no eran el producto de una catarsis. Se trataba más bien de una teatralización del sufrimiento, sin que por ello se diluyera la fuerza y la carga contestataria de versos como los de *Yira... Yira...*.

Desde un punto de vista idiomático, se trató de una apuesta fuerte: no obstante estar un tanto al margen de la poesía lunfarda, en el nuevo tango el argot porteño lo dominaba todo, empezando por el título. "Yirar" es andar por la calle, y "yiranta" o "yiro" es la prostituta que ejerce su profesión en la vía pública, recorriendo la calle en toda su extensión, "yirando" de aquí para allá, sin rumbo. En el tango ese verbo alude a las caminatas para ganarse la vida, a la búsqueda incesante de un trabajo, de una oportunidad. Pero también es el mundo el que *yira* sin piedad, sin contemplaciones, acaso sin dioses.

Las imágenes urbanas, algo en lo que Discépolo lograba una contundencia insuperable, se nutren del lunfardo: se rajan los "tamangos", se busca el "mango" para "morfar", se "manya" la cruel realidad. El lunfardo se hace imprescindible para representar un mundo injusto y violento. Funciona como clave descriptiva, así como en sus orígenes fue jerga de ladrones. Sirve para acortar distancias entre la calle y esa "literatura menor" que son los tangos, pero también es instrumento para nominar un mundo que, mediante el recurso de la prosopopeya, cobra vida propia, está animado: la suerte es "grela" y el dolor puede morder al menor descuido ("cuando te muerda un dolor"). Finalmente, el sujeto del tango deviene perro: "te acordarás de este otario/ que un día, cansado,/ se puso a ladrar". ¿Acaso don Miguel no le hablaba a su viejo "mateo"?

Para el hombre moderno, el mundo cotidiano es la calle, un sitio peligroso que despertaba en Enrique sentimientos ambiguos. En ella había encontrado la senda perdida de la infancia, los juegos inocentes con amigos que jamás se acostaban antes de la madrugada. Pero la calle también era la exigencia de un mundo productivo, el ámbito natural a la vez que perverso de los intercambios y los compromisos. De noche, el centro porteño alber-

gaba esa mala vida habitada por camareras y milonguitas que solían caer fácilmente en las fauces de la prostitución organizada. La fascinación y los temores generados por las calles de un Buenos Aires incierto conviven en *Yira... yira...*, tango a partir del cual el verbo lunfardo ganó su acepción más exacta y humana: todos podían ser como la "yiranta" y descubrir la otra cara de la calle bohemia y fraternal.

En ese sentido, *Yira... yira...* retomó y profundizó el tema del desengaño. Más allá de su capacidad de enmascaramiento creador, Discépolo era particularmente sensible a la ingratitud. Era su gran obsesión, y fue siempre su material de trabajo. La ciudad moderna encarna, casi por definición, la ingratitud. No es que en ella habite la maldad como castigo ejemplar de un plan divino. Se trata más bien de la consecuencia inevitable de la modernización. En la ciudad, el único hogar verdadero de Enrique a lo largo de toda su vida, las relaciones humanas se crispan y el darwinismo social posterga las utopías fraternales. Es entonces cuando la ciudad pierde su encantamiento, revoca su aura para convertirse en un ámbito de extrañamiento.

Años más tarde, a propósito *Yira... yira...*, Enrique reflexionó sobre la problemática moral de la ciudad moderna: "Hay un hambre que es tan grande como el hambre de pan. Y es el hambre de la injusticia, de la incomprensión. Y la producen siempre las grandes ciudades donde uno lucha, solo, entre millones de hombres indiferentes al dolor que uno grita y ellos no oyen. Londres gris, Nueva York gris, Buenos Aires... todas deben ser iguales. Y no por crueldad preconcebida sino porque en el fárrago ruidoso de su destino gigante, los hombres de las grandes ciudades no pueden detenerse para atender las lágrimas de un desengaño. Las ciudades no tienen tiempo para mirar el cielo. El hombre de las ciudades se hace cruel. Caza mariposas de chico. De grande, no. Las pisa... No las ve, no lo conmueven". Sus futuras impresiones de viaje lo terminaron de convencer de que la ciudad moderna es la escenografía del desencanto.

A partir de *Yira... yira...*, Discépolo buscó situarse en las penumbras de las ciudades, más cerca del fracaso que de los éxitos. Quiso ser el intérprete de la angustia moderna, encontrar la voz de los otros en una voz prefabricada que estaba templada con la experiencia propia pero que difícilmente podía ser escuchada como sonido autobiográfico. Después de todo, él había triunfado. "Grité el dolor de muchos, no porque el dolor de los

demás me haga feliz, sino porque de esa manera estoy más cerca de ellos. Y traduzco ese silencio de angustia que adivino. Usé un lenguaje poco académico, porque los pueblos son siempre anteriores a las academias. Los pueblos claman, gritan, ríen y lloran sin moldes. Y una canción popular debe ser siempre el problema de uno padecido por muchos."

Confesión fue otro tango de 1930 situado en el lado oscuro de la acera. El "protagonista" ve pasar a la que amó y no la llama, se queda sumergido en el silencio. "¡Me mordí pa'no yamarte!/ Ibas linda como un sol,/ se paraban pa'mirarte..." También aquí hay una historia que precede a la exhortación del tango. Los personajes de Discépolo se "presentan" en los tangos cuando las cartas del destino ya han sido jugadas. Este fatalismo de cuño clásico, sin embargo, no aborta la posibilidad última de esas vidas ínfimas, perdidas en la maraña de pesadillas cotidianas, condenadas al Mito de Sísifo. Ellas pueden asumir una responsabilidad y vivirla calladamente.

Como en *El hombre solo*, la pieza teatral de 1921, el personaje de *Confesión* renuncia a la mujer que ama y se hace odiar por ella para no arrastrarla en su desgracia. Nuevamente, la conciencia es lo único que queda, el amuleto al que se aferran los fracasados, una paradójica reserva moral que no se está dispuesto a entregar fácilmente: "Fue a conciencia pura/ que perdí tu amor.../ ¡Nada más que por salvarte!/ Hoy me odiás,/ y yo feliz/ me arrincono pa'yorarte.../ El recuerdo que tendrás de mí/ será horroroso,/ me verás siempre golpeándote/ como un malvao.../ Y si supieras bien/ qué generoso,/ fue que pagase así/ tu buen amor..."

Era la irrupción del antihéroe, en un sentido aun romántico, en la galería de personajes del tango: "Sol de mi vida.../ fui un fracasao./ Y en mi caída/ busqué dejarte a un lao,/ porque te quise/ tanto...tanto.../ que al rodar,/ para salvarte/ sólo supe/ hacerme odiar." Obviamente, la confesión no tiene destinatario —si lo tuviera, se aclararían las cosas y ella correría más enamorada que nunca a los brazos del que mejor la quiso—, y en la imposibilidad de comunicación reside el efecto teatral de Discépolo. Esa es la gran paradoja y acaso su lección: indirectamente, él siempre le habla al público, a la audiencia, que asiste con absoluta indiscreción a los pormenores de una vida absurda. Es como si mostrara el contenido de un apóstrofe, la letra de una carta que no llegará a destino. En este exhibicionismo hay una cuota de orgullo que no quiere desaparecer. Los antihéroes de

Discépolo son seres obcecados que, como su creador, buscan ser queridos. El valor de cambio que pueden ofrecer son su integridad, puesta al descubierto en el acto de traición contra ellos perpetrado.

Musicalmente, *Confesión* significó un leve cambio de estilo. El tema presenta una curva melódica de rango más generoso que en otros tangos. Empieza abajo, descendiendo por terceras, y va subiendo de motivo en motivo hasta superar, en la segunda parte, la octava superior. Toda esta sección, la que empieza con " ¡Sol de mi vida!", modula de tono menor a mayor, adquiriendo una intensidad lírica de cierta autonomía con respecto al ritmo estrófico. Enrique sabía que estaba superando, desde un punto melódico, los diseños de sus primeros tangos. Declararía años después que aquella partitura le había despertado algunas dudas antes del estreno. ¿Reconocería la gente el estilo Discépolo en aquella línea amplia y cadenciosa?

Confesión nunca sería un tango de interpretación fácil. Desde el primer día fue un desafío para los cantantes, que se toparon con un Discépolo que había volcado en la poco común forma de 38 compases un melodismo más próximo al mundo de la ópera que a los arrabales. Desde luego, para Gardel esto no fue ningún inconveniente. Cuando grabó el tema, el 31 de septiembre de 1931, respaldado por la orquesta de Francisco Canaro, puso en práctica, una vez más, las enseñanzas de su admirado Caruso.

En la letra de *Confesión* colaboró Luis César Amadori, un periodista nacido en Pescara en 1902 que había llegado de niño, con sus padres, a la Argentina. Sin el talento literario de Enrique, Amadori era un hábil productor teatral que ya en 1930 soñaba con hacer cine. Tenía algunas cosas en común con Discépolo: ambos habían quedado huérfanos antes de cumplir los diez años y sus inquietudes artísticas los habían introducido en diversas ramas de la industria cultural. Colaborador de *Última Hora* y libretista en el Maipo desde mediados de los años 20, Amadori escribía con Ivo Pelay letras de canciones para comedias musicales y revistas, y a veces se animaba también con la música. *Confesión* nació como número para Tania en la revista *Los millonarios*, estrenada en el Maipo el 16 de octubre de 1930. En esa ocasión, Tania también cantó el vals *Cartas de amor* y el tango *Pan*, de Raúl de los Hoyos, pero la gente guardó los mejores aplausos para *Confesión*. El tango fue valorado como un acierto de Enrique, una feliz versión de Tania y, sin duda, una prueba más

del sentido de la oportunidad teatral y musical de Amadori, cualidad que pronto iba a volcar al mundo del cine.

Simétricamente, el cine de Amadori siempre tuvo espacios reservados al tango y el espectáculo. Esto lo unió a Enrique, facilitando una serie de colaboraciones de gran éxito comercial y algún acierto artístico. En realidad, la amistad facilitó una suerte de acuerdo tácito entre un eficaz narrador cinematográfico, con un instinto comercial infalible, y un creador múltiple al que no siempre le iba a resultar sencillo desenvolverse en el mundo del espectáculo. Para Amadori, el éxito era una palabra rotunda, sin vacilaciones. Para Enrique, en cambio, los aciertos literarios y musicales no bastaron para disipar la dudas y la sensación de fracaso en actividades en las que, como el cine, había muchos factores condicionantes.

A comienzos de los 30, Amadori aún no era el director de cine millonario y poderoso que iba a separarse de Alicia Vignoli y casarse con la actriz Zully Moreno, su amante durante varios años. Enrique, en cambio, ya era uno de los hombres más populares del país. En un gran porcentaje, *Confesión* fue, sin duda, un tango de Discépolo, pero la presencia de Amadori en los créditos del tema no fue caprichosa. Amadori era uno de los nuevos nexos que iban a unir a Discépolo con un mundo teatral cada vez más alejado del de Armando. En ese sentido, las amistades forjadas por Enrique en su nueva vida junto a Tania tuvieron una gravitación cada vez mayor. Amadori era un caso interesante. Representaba esa Argentina de *Radiolandia* de la que Enrique, sin sacrificar su agudeza y espíritu crítico, empezaba a formar parte. No era una inserción fácil para una persona sensible y escrupulosa como Enrique. Pero en un momento determinado de su vida se convirtió en una meta, y fue entonces cuando figuras como Amadori y Manuel Romero jugaron papeles de cierta relevancia en su carrera.

Otra colaboración de entonces fue *Justo el 31*, el tango cómico por antonomasia, que Enrique escribió con Ray Rada, un periodista cuyo verdadero nombre era Raimundo Radaelli. La letra contaba la historia de un hombre que había dejado a su mujer justo un día antes de la fecha que ella había escogido para "amurarlo". Se trataba de otra variación paródica de *Mi noche triste* que, según se dijo más tarde, se basaba en una anécdota escuchada por Enrique en Montevideo en 1929. El tango fue estrenado por Tania en Montevideo y luego cantado en Buenos

Aires en el teatro Sarmiento, para ser registrado por Alberto Vila en noviembre de 1930.

Enrique nunca estuvo conforme con esa composición. El efecto cómico era demasiado evidente, con pinceladas gruesas que hubieran resultado ingeniosas en un autor de menor calidad. En ese sentido, el espíritu de autocrítica de Discépolo era insobornable. En las innumerables entrevistas que se le hicieron en esos años, nunca faltó la mención de los aciertos y errores. Ser exigente consigo mismo y con los demás era la gran lección impartida por Armando, y Enrique la puso en práctica.

En realidad, era una autocrítica que solía consultar al oráculo popular. Para Discépolo, la recepción de sus tangos implicaba siempre un juicio de valor, un parámetro estético al que había que acogerse sin apelaciones. No era tanto el servilismo del "mercado" como la creencia populista en la infalibilidad del público y la función "cultural" del tango lo que fundamentaba esa relación tan particular entre el artista y la sociedad. En sus tangos, Discépolo podía enjuiciar con mucha dureza al mundo contemporáneo y la "condición humana". Pero el autor siempre esperaba la aprobación de sus semejantes. Se rebelaba contra la inmoralidad y a veces, contradictoriamente, levantaba su voz para oponerse a las subversión de los valores establecidos. Pero vivía pendiente de la evaluación que la modernidad, con sus violentas y tantas veces arbitrarias reglas de juego, hacía de su obra.

El mundo era un cambalache, pero Enrique aceptaba ser un objeto en su vidriera irrespetuosa, someterse al sistema de valores de su época. Esto lo separaba tajantemente de las vanguardias, a las que solía referirse con cierto sarcasmo, no obstante haber asimilado algunas de sus técnicas. Lo que para un artista rupturista era el gran Moloch del que siempre había que desconfiar, para Enrique "el público", y por consiguiente el mercado por él dinamizado, era la instancia legitimadora. "El público no es un juez", le explicó a Andrés Muñoz, "es la suprema corte, que no admite apelación."

CAPÍTULO 8

Deudas y fama

I

En los primeros días de diciembre de 1930, Enrique y Tania viajaron a Chile como integrantes de una compañía de revista dirigida por el periodista y poeta Alfredo Le Pera y el escritor Manuel Sofovich. A último momento se había sumado al proyecto Mario Benard, hombre vinculado al radicalismo recién desalojado del poder. Desde entonces Benard sería uno de los grandes amigos de Enrique. Compartirían muchas cosas, empezando por el interés en los derechos autorales, una de las luchas más exitosas de Discépolo entre finales de los 30 y mediados de la década siguiente.

La idea original había sido contratar a Azucena Maizani como estrella principal, pero aquello no pudo ser. Azucena estaba muy ocupada, planeando un viaje a Europa y en su reemplazo fue elegida Tania, una cantante menos dotada que la Maizani pero capaz de entusiasmar al público chileno con su teatralidad y simpatía.

Al principio Enrique se negó a viajar como "colado" de la compañía, insistiendo en pagar su pasaje. Era orgulloso: no iría como mero acompañante de Tania. Finalmente, Sofovich lo convenció de que los chilenos estaban ansiosos por conocerlo y que su presencia sería un apoyo muy valioso para todo el elenco. Respecto al pasaje, no tenía que ser tan susceptible. Enrique nunca sería un simple "colado", y por otra parte los gastos correrían por cuenta de los empresarios del teatro Victoria de Chile. Pero una vez más, el argumento decisivo para convencer

a Enrique de la conveniencia del viaje fue la amistad: el primer actor de la compañía era José Ramírez, un viejo camarada de los años bohemios. Las otras figuras también le eran familiares: Tito Lusiardo y Carmen Lamas, entre otros. Temas de conversación no iban a faltar.

Esos días en Santiago dejaron marcas importantes en la vida y en la obra de Discépolo. Los iba a recordar con afecto, resaltando los intercambios humanos y esas "historias de vida" para las que era especialmente sensible: "En Chile aprendí algunas cosas, aunque a mi edad es difícil aprender cosas nuevas (...) Conocí en Santiago mucha gente interesante... hasta un personaje que inventaba palabras. A las cosas feas les ponía nombres lindos. Recuerdo que había inventado una palabra para declararle el amor a una mujer. En lugar de todas esas pavadas difíciles y engorrosas que decimos los hombres en semejantes circunstancias, él lo arreglaba todo con una palabrita casi milagrosa: Tangalimilingo... Raro, ¿verdad? Pero lindo al mismo tiempo. ¿No es un oficio hermoso ese de fabricar palabras?".

La troupe fue recibida con todos los honores y la figura de Enrique provocó cierto revuelo. Sofovich tenía razón: las composiciones discepolianas gozaban de gran popularidad en prácticamente toda América latina, y Chile no era una excepción. Además, los contactos diplomáticos de Benard, que meses antes había trabajado como secretario privado de Oyhanarte, el canciller de Yrigoyen, se hicieron sentir desde el primer día.

Tania estaba encantada con el recibimiento y la estada, mientras Enrique observaba con mirada penetrante todos los detalles del paisaje social del Chile de 1930, un país que la crisis económica mundial estaba tratando con dureza. Recordaba Tania muchos años después: "De ese primer paso por Santiago, Valparaíso y Viña del Mar puedo deducir una dualidad que obligadamente vivía Enrique. Se nos reverenciaba en los salones y boîtes de moda, entre whisky y champagne; alternábamos con los millonarios de cada lugar. Veíamos el mundo por arriba. Yo estaba a mis anchas en ese brillo. Inútil ignorar que la sensibilidad de mi compañero era muy fina, fuerte y frágil como un cristal. El no se engañaba con el oropel. Los andrajos que vio en las calles de Chile no lo dejaron bien, una impresión que reflejaría más tarde en palabras tocantes. Así como dije que era un hombre alegre, debo añadir que el sufrimiento ajeno llevado a extremos

de miseria lo tornaba triste, esa tristeza de consumo interno que él decía. Se sobreponía de continuo, sin embargo".

Carillón de Santiago nació en ese viaje, inspirado en el *Ave María* que "cantaba" el carillón de la iglesia de la Merced, a pocas cuadras del hotel donde paraban los argentinos. Sofovich evocó la circunstancia que habría dado origen al tema: "Estábamos en la terraza de nuestro hotel, engolfados en una partida de naipes, Le Pera, Benard, el "cabezón" Ramírez y yo, cuando de pronto, a las seis de la mañana, arrancó a tocar el carillón de la cercana iglesia de la Merced. Era un "Ave María" de dulce expresión sentimental; una joya de armonías. Enrique se había ido a dormir algunas horas antes. Al día siguiente, lo hicimos quedar hasta que el carillón volvió a hacerse oír. "¡Qué hermoso!", fue su exclamación. "Taralí, laralala, lará, laralá... Carillón de Santiago que está en la Merced", dijo entonando los primeros acordes del *Ave María* en tiempo de tango. Y agregó, dirigiéndose a Le Pera, "¿Querés, Alfredo, que con esto hagamos un tango?". Al día siguiente, estaban Discépolo y Le Pera en la tarea. Al primer verso, siguieron estos de Alfredo: "Yo no sé por qué extraña/ razón encontré/ Carillón de Santiago/ que está en la Merced,/ en tu son inmutable,/ la voz de mi andar/ de viajero incurable, /que quiere olvidar..." Poco después, Tania estrenaba ante el público chileno la canción".

Si bien es imposible establecer la paternidad de cada verso, la letra de *Carillón de la Merced* tiene el sentimentalismo soñador de Alfredo Le Pera, autor que aún no se había asociado con Carlos Gardel. Más aún: la relación entre el cantante y el letrista no era del todo buena. Por esta o por alguna otra razón nunca bien conocida, Gardel nunca grabó *Carillón de la Merced*. La melodía esquivada por Gardel es de indudable matriz discepoliana.

De un lirismo bastante audaz para los cánones del tango criollo de la época, se emparenta con la de *Confesión*. La primera parte se basa en la figuración rítmica típica de casi todos los tangos, una alternancia sincopada de notas largas y cortas que le da al tema una inequívoca distinción porteña. Sin embargo, en el segundo tramo predominan las notas ligadas, con un fraseo que le pide a la voz humana mucho aire y una entonación muy precisa, siempre dentro del marco de una canción popular. En *Carillón de la Merced* ya estaba presente esa predilección de Discépolo por un melodismo de cuño romántico que iba a marcar gran parte de su obra posterior —*Canción desesperanza-*

da, por ejemplo, inspirada en Federico Chopin— y que lo acercó, a comienzos de los 40, a Mariano Mores.

Estrenado por Tania en el teatro Victoria en un caluroso verano chileno, el tango tuvo éxito desde el comienzo. Esa "corte suprema" que tanto preocupaba a Enrique, el público, lo aclamó en esa ocasión y lo siguió haciendo en Buenos Aires. Más allá de sus hallazgos musicales, *Carillón de la Merced* tocaba, indirectamente, el tópico del viaje.

II

Enrique y Tania retornaron al departamento de Cangallo en febrero de 1931, con la idea de volver a viajar. Por muchas cosas podían ser distintos, pero entre las cosas que los unían y emparejaban estaba el amor por los viajes. La sed de travesías de Enrique y Tania era insaciable. En el caso de ella, era comprensible. Estaba por cumplir 31 años de edad y su vida ya estaba inscripta en la aventura. El caso de Enrique era un poco más complejo. Por un lado, era un hombre que se identificaba absoluta y desesperadamente con la ciudad de Buenos Aires. Esa era su patria, su familia, su ambiente natural. La constante traslación urbana a la que lo había sometido una vida de carencias familiares e incertidumbres económicas había sellado definitivamente el pacto de Discépolo con la ciudad. No obstante ese anclaje sentimental, los viajes por el mundo serían siempre su otra pasión, el complemento de su existencia porteña.

El mundo era el espacio encantado que había que descubrir, un diagrama urbano que había que aprender a descifrar desde la experiencia. Además, la salida del país garantizaba el gran goce de Enrique: la ceremonia del regreso. Ese eterno retorno calmaba toda ansiedad y disipaba los momentos de angustia que solían apoderarse del gran animador. Nunca se lo vio tan feliz como aquellas veces en las que le tocó bajar por una escalera de embarque, provisto de valijas más pesadas que él.

Desde el viaje a Chile, tuvieron las valijas —en esos tiempos eran baúles inviolables— siempre listas para partir y un deseo inagotable de conocer países y gente, llevando el tango al exterior para volcar en él las nuevas vivencias. "Me agrada viajar", confesó en 1947, "a tal punto que suelo decir que tengo alma de valija.

Pero siempre regreso: como el boomerang, como los criminales, como los novios, como los cobradores, yo regreso siempre."

El viaje a Chile los había dejado sin vacaciones, si bien no habían faltado días de descanso en Valparaíso y Viña del Mar. En Buenos Aires los esperaba un año de intensa actividad. En mayo, Tania formó parte de *Buenos Aires es un fenómeno*, revista de Ivo Pelay y León Alberti en el teatro Cómico. Allí estrenó para los argentinos *Carillón de la Merced*, con gran éxito. Antes de octubre, grabó varios discos para el sello Columbia, entre los que figuraron *Confesión* y *Sueño de juventud*, un vals de Enrique estrenado ese año. El diario *El Mundo* la definió como "la más emotiva intérprete de la canción criolla" y su nombre empezó a repetirse en todos los medios gráficos argentinos. Para *La canción moderna*, Tania siempre fue "la mujer que canta con el alma".

Sin los atributos de las mejores cantantes de la época, ella suplía la pequeñez de su voz con un talento especial para descubrir la intención de cada letra. Era lo que los franceses llamaban una *diseuse*, o simplemente una cupletista que interpretaba tangos. Pocas cantantes dejaban tan conformes a los autores y compositores como Tania. El director y arreglador Alberto Castellano preparó una serie de temas para grabar con "la actriz del tango" entre finales del 31 y todo 1932.

Los arreglos delicados de Castellano —en un estilo puntillista próximo al de Osvaldo Fresedo— sostienen la interpretación medida y llena de frescura de Tania. Sus efectos "teatrales" no apelan a las exageraciones melodramáticas que solían afectar a muchas cantantes de la época. Su teatralidad es eminentemente musical. Un fraseo flexible, que desobedece sutilmente los valores de la partitura, y una emisión precisa a la vez que un tanto velada, con un leve vibrato en las primeras notas de cada frase, son los recursos de una voz siempre respaldada por contracantos de bandoneón o violín. Enrique se entusiasmó con esas grabaciones. Apreció en ellas el singular estilo de Tania, su variado rango dinámico, su capacidad para hacer interesante una línea melódica con contenido literario.

El hecho de ser la pareja del famoso Discépolo era, sin duda, una circunstancia que la favorecía, pero la capacidad de trabajo de Tania nada le debía al talento de su compañero. Desde entonces, ella iba a tener más presencia que Enrique en los medios —si bien sin recibir tantos elogios como él—, por la simple razón de que siempre tuvo más compromisos laborales.

Por supuesto que Enrique no permaneció inactivo a su regreso de Chile. Recién llegado del viaje, fue citado por el realizador Eduardo Morera en los estudios de Federico Valle, el galpón de una fábrica de tintas, situada en la calle México. Allí lo esperaba, por segunda vez en su vida, una cámara de cine, esta vez con el concurso del sonido del sistema desarrollado por De Forrest. Pero hubo otra presencia más importante aún: Carlos Gardel iba a mantener un breve diálogo con el autor de *Yira... yira...*, y la conversación, bien pautada, sería incluida en un filme sonoro como introducción a la versión cinematográfica del tema.

Gardel ya había filmado bajo dirección de Morera otros cortos que habían contado con la colaboración de Celedonio Flores, Inés Murray, César Fiaschi, Arturo de Nava y Francisco Canaro. Pero el gran *partenaire* del cantor era Discépolo. Gardel admiraba a Enrique y lamentaba no conocerlo mejor, si bien había conversado con él varias veces y ambos eran muy amigos de Edmundo Guibourg.

Enrique llegó a los estudios puntualmente. Estaba nervioso: no sólo iba a compartir un corto cinematográfico con Carlos Gardel, una de las pocas personas que había confiado en *Qué Vachaché*, sino que además iba a protagonizar un hecho de significación histórica: participar en un filme sonoro, esa nueva posibilidad del biógrafo que el teatro veía despuntar con cierta preocupación. Tenía fresco en su memoria el impacto de aquella película con Al Jolson que se había estrenado en Buenos Aires por la época en la que sus tangos empezaban a imponerse. Discépolo estaba deslumbrado por el futuro que se iniciaba con el sistema de sonorización óptica que, según decían, iba a revolucionar el mundo del espectáculo.

La actuación fue muy breve. Un poco tenso y con las manos en los bolsillos, Enrique hablaba de *Yira... yira...* Él mismo había escrito el sketch —a Morera no le gustó, pero lo aceptó igual, viniendo de quién venía—, pero era por demás evidente que Gardel no tenía aptitudes actorales. Carlos le preguntaba por el significado del tango, y él respondía de un tirón: "(el personaje) es un hombre que ha vivido la bella esperanza de la fraternidad durante cuarenta años. Y, de pronto, un día, a los cuarenta años se desayuna con que los hombres son unas fieras". Gardel complementaba con falsa sorpresa: "Pero, ¡dice cosas amargas!". Enrique remataba con sentido común: "No pretenderás que diga cosas divertidas un hombre que ha esperado cuarenta años para desayunarse...".

¿Era ese el precio que la cultura popular debía pagar por su flamante umbral tecnológico? Enrique también pensó que Armando hubiera puesto innumerables reparos a ese cortometraje. En realidad, nada de aquello podía ser juzgado con un criterio teatral. Tampoco hubiera resistido la más benigna crítica cinematográfica. Gardel hablaba recitando ante una cámara clavada al piso, y él dijo lo que tenía que decir como jamás lo hubiera hecho en el escenario de un teatro: lo dijo rápidamente, como un debutante que no quiere olvidar el parlamento ínfimo que le han asignado.

Pero enseguida todo cambió, y Enrique juró que alguna vez intentaría dirigir una película sonora. Cuando Gardel empezó a cantar, se hizo un silencio ritual en el galpón de la calle México. Todos recordaron la profecía de Federico Valle: "Gardel es un ídolo y la gente querrá verlo siempre". Ese *siempre* estaba en el cine, sin duda. Los minutos de *Yira... yira...*lo justificaron todo. Aquel *biógrafo* torpe se redimía con el registro de una voz, una sola voz. Gardel miró fijo a la cámara, con actitud desafiante. Ya no recitaba, ya no repetía como un autómata un texto recién aprendido. Ahora el actor de ocasión daba lugar al cantante. Enrique comprendió entonces el desinterés de Gardel por actuar de manera natural: su naturalidad estaba en el canto, que en verdad no tenía nada de "natural".

Pensó que si el cantor no hubiese mostrado interés en sus tangos, quizá éstos no hubieran trascendido y él nunca hubiera sido un autor y compositor en el verdadero sentido del término. A las escrituras musicales y poéticas que daban entidad a una canción, se sumaba ese tercer texto, la interpretación, la versión que integraba el trabajo intelectual a los oyentes. Por más obvio que fuera en teoría, al escuchar a un intérprete como Gardel se comprendía la relatividad de la primera invención. En una época de apariencias, Gardel personificaba una de las formas más evidentes y sensuales de la verdad.

El 22 de octubre, otras emociones aguardaban a Tania y Enrique. En el teatro Nacional se había preparado "La fiesta del tango" que había sido programada como un homenaje a Pascual Contursi, el primer letrista reconocido del tango. A sólo tres años de la conquista discepoliana de la música ciudadana, Enrique estaba viéndose cara a cara con los creadores que lo habían precedido en la historia. Primero la figura máxima, Carlos Gardel, en un rudimentario estudio cinematográfico; ahora el resto del diccionario básico del género, desde Francisco Canaro con

Charlo hasta José González Castillo, el viejo patriarca del anarquismo barrial. Para Enrique, aquella cita tuvo un valor doble: se sintió integrado al universo del tango —la aceptación de sus nuevos pares era tan categórica como los recelos y las dudas de Armando ante el camino escogido por el hermano menor— y tomó contacto con el "espectáculo tanguístico", una dimensión relativamente novedosa del hecho teatral que pondría en acción un año más tarde.

El cambio de década había confirmado la compenetración que el público tenía con los tangos de Discépolo. Y había traído una novedad: el éxito empezaba a trascender las fronteras nacionales. Esto era para Enrique toda una sorpresa, y en cierto modo también un aliciente para emprender futuros viajes por el mundo. Lo entusiasmó el hecho de que sus tangos se imponían, en primer lugar, por sus cualidades musicales. No obstante ser consciente del profundo impacto que estaban produciendo sus letras en la cultura argentina, Enrique era un músico intuitivo de gran talento y sensibilidad.

En una época en la que la composición musical estaba claramente diferenciada de la escritura poética —los músicos buscaban en los autores el complemento de un objeto inacabado—, Discépolo se había consagrado como músico y letrista simultánea e inseparablemente. Como Irving Berlin y Cole Porter en Norteamérica, Discépolo encarnaba una clase inusual de creador popular. Aun faltaban muchos años para el arribo de los "cantautores", y eran muy pocos los artistas que lograban descollar en las dos actividades. El compositor más aclamado del momento se había desentendido de esa especie de división internacional del trabajo que signaba la producción de música popular de la era discográfica.

Enrique cobró seguridad como músico, aunque no se considerara un profesional, como lo sí lo eran Julio de Caro y Francisco Canaro. Poco antes de dirigir con bastante fortuna una orquesta de tango en los bailes de carnaval llevados a cabo en el teatro Colón, preparó y montó en el escenario de la Rural un espectáculo titulado *Historia del tango en dos horas*, uno de los primeros intentos en el país de construcción de un relato coherente y sintético de la evolución de la música popular en Buenos Aires. Aún no se había publicado el libro de los hermanos Bates y la historiografía del tango era una disciplina inmadura. Por cierto que la *Historia* puesta en escena por Discépolo, en el marco del

"XIII Salón del Automóvil", era un relato "oral" sin la pretensión de sistematizar el tema. Las palabras eran casi una excusa para las ilustraciones musicales, si bien eran palabras de Discépolo.

El espectáculo estaba dividido en cuatro partes, cada una de ellas un cuadro "histórico" de la música de Buenos Aires. Enrique no era un director musical desde un punto de vista técnico, si bien sabía marcar los tiempos y los matices y, lógicamente, sabía mejor que nadie cómo tenían que sonar sus temas. Para el resto del material fue decisiva la participación de Julio De Caro, Francisco Canaro, Edgardo Donato y Francisco Lomuto, quienes se hicieron cargo de la dirección de sus propias composiciones.

Frente a una orquesta de 50 músicos, entre los que figuraban unos 30 bandoneones, Enrique fue maestro de ceremonia, disertante, charlista y director, todo reunido en torno a una especie popular que empezaba a reconocerse en una historia propia. No hay duda de que Discépolo contribuyó en gran medida a la toma de conciencia histórica del tango, una condición impostergable para que la especie se afirmara como tal y sobreviviera a las duras condiciones laborales del primer lustro de los 30.

III

Cuando a mediados de 1931 Julio De Caro regresó de su gira por Europa, Enrique supo de la fortuna que sus tangos estaban teniendo en el exterior. Por ese entonces, un estanciero argentino, José de Urquiza, estaba planeando un raid de París a Buenos Aires con un avión llamado *Yira...yira...* Pero el éxito del tango en Europa nada tenía que ver con las excentricidades de la oligarquía argentina. En Italia, la orquesta de Julio De Caro había llegado a tocar hasta tres veces seguidas un tema de Discépolo a pedido del público. El fraseo discepoliano había seducido a los compatriotas de Santo. También de Londres llegaban noticias alentadoras. El príncipe de Gales había adoptado *Yira... yira...* como tema de cabecera. En una recepción en Río de Janeiro lo bailó varias veces y el nombre de Discépolo figuró entre los más próximos al círculo áulico de la música cortesana.

El regreso de Azucena Maizani de España con anécdotas exitosas afirmó aún más la autoestima de Enrique como autor de tangos. Desde el furor provocado en Madrid y Barcelona por

Esta noche me emborracho, los tangos de Discépolo eran aclamados en toda la península. En Grecia, casi nadie sabía que Discépolo era un autor argentino —alguien llegó a creer que se trataba de un músico del Egeo cuyo verdadero nombre era Discepopolo—, pero *Yira... yira...* no dejó de sonar en las victrolas helénicas, musicalizando las últimas travesías apacibles por el Mediterráneo y sugiriendo alguna analogía más o menos secreta entre el tango rioplatense y las melodías de los tañedores de lira y de laúd. Marambio Catán recordaría de sus viajes por el mundo: "En Atenas, en el Odeón, se pedía a gritos el tango *Yira... yira*. Ya había corrido miles de millas, el público de Atenas ya lo conocía"...

Francia tampoco fue insensible al talento de Enrique. Las versiones discográficas de Gardel, así como las presentaciones del astro en el cabaret Florida, habían impuesto el nombre de Discépolo en los repertorios franceses de música popular. Orquestas como la de Manuel Pizarro, un argentino afrancesado que solía tocar en el cabaret Garrón de París, estaban convirtiendo a los tangos de Discépolo en coetáneos de aquellas partituras de "la guardia vieja" que habían impuesto la "tangomanía" poco antes de la Primera Guerra Mundial. A pesar de la gran recesión provocada por la crisis mundial, los franceses seguían consumiendo música —tanto en la quietud de la audición como en la algarabía social del baile—, y el tango no había perdido predicamento. Si bien ya no tenía el encanto primigenio de otrora y no podía competir con la fuerza arrolladora del jazz, la palabra tango atraía al público parisino, siempre atento a las flexiones extranjeras que tuvieran algo que agregar a los fatigados estereotipos culturales de Occidente.

Esos cuerpos tan apretados, con los machos llevando a pasear por el centro de la pista a mujeres no enteradas del feminismo, excitaban la imaginación del público europeo. Los cantantes también despertaban curiosidad, si bien era difícil imaginar otro rostro y otra postura que no fueran los de Gardel vestido de gaucho. Las letras eran, la mayoría de las veces, un enigma que muy pocos estaban dispuestos a descifrar: el tango bien valía una clase de baile pero difícilmente una de castellano.

Desde finales de los años 20, las ediciones de Julio Garzon de "musique espagnole" habían introducido en el mercado galo las últimas novedades del tango argentino. Traían la música original, a veces la línea melódica en solitario para que algún

francés inquieto le agregara la clave en fa para la mano izquierda e inventara un arreglo más o menos distinguido. Si bien no eran muchos lo que estaban en condiciones de discernir las bulerías flamencas del ritmo porteño —no parecía haber demasiado interés en desbrozar los componentes de la "latinidad" musical—, el tango tenía su espacio francés. Arolas no había muerto en vano.

En 1929, *Esta noche me emborracho* había desembarcado en París como *Buée d'alcool*. G. Rimbaut-Demont firmaba la letra en francés y Odeon Polydor ofrecía la versión discográfica del tango en la voz de Gardel. Dos años después, *La Revue Argentine* de Manuel Romero y Luis Bayón Herrera en el teatro Palace de París iba a significar un apoyo valioso para el tango en Europa. La compañía tenía en sus filas a dos vedettes de gran magnetismo: Gloria Guzmán y Sofía Bozán. Los tangos que cantaba esta última entusiasmaron al público francés, más allá del idioma. Los buenos augurios de Josephine Baker, que recordaba con afecto su estada en Buenos Aires en 1929, y del empresario del Palace monsieur Varna facilitaron las cosas. El 28 de marzo de 1931, Carlos Gardel se incorporó al elenco para filmar *Luces de Buenos Aires* en los estudios Joinville que la Paramount tenía en París para la producción de filmes destinados a los mercados no anglosajones. Todo parecía indicar que el tango no estaba muerto en la Europa de la crisis económica. Al menos había alguna posibilidad de recuperación. En Buenos Aires, Discépolo siguió con mucha atención la suerte de la *Revue Argentine* y Carlos Gardel.

Si bien los tangos de Discépolo llegaron al público francés en su idioma original, las ediciones francesas arriesgaron versiones propias para que se entendiera "el mensaje" y la forma discepoiianos. *Yira... yira...* fue traducida por R. Champfleury como *Passe... passe*. Empezaba así: "Toi, qui m'écoutes, c'est l'heure/ Où tu vas sans/ doute choisir ton chemin./ Crois moi tout n'est qu'un leurre./ Car tout est sans lendemain./ Le bonheur passe et meurt.../ Aujourd'hui: l'amour, demain: la douleur!/ Et sur la route fleurissent/ passions, joies et vices, Désirs et rancoeurs/ Les rêves qu'on fait, nos folles ambitions/ Sont hélas désillusions."

La feliz comercialización de Discépolo no significó un cambio sustancial en su nivel de vida. Si bien en 1929 Enrique había confesado a la prensa estar atravesando un momento económico muy bueno —de sus primeros tres tangos se habían impreso algo

más de 200.000 discos, un número similar de partituras se habían puesto a la venta y *Esta noche me emborracho* ya le había dado 5 mil pesos de regalías—, las ediciones en el exterior estaban fuera de todo control legal.

Antes de la creación de SADAIC, hito en el que Enrique participó desde un papel protagónico, los derechos autorales eran defectuosamente cubiertos por dos sociedades, la Asociación Argentina de Autores y Compositores de Música y, desde 1930, el Círculo de Autores y Compositores de Música. Enrique estaba afiliado a la primera sociedad, presidida por Canaro. Como integrante de la comisión de defensa y control artístico de la misma, estaba en contacto directo con la problemática autoral, pero la ausencia de una ley moderna en la materia limitaba seriamente cualquier intento de recaudación más o menos eficaz.

Los agentes en el extranjero, por su parte, no aseguraban un seguimiento estricto de los usos de la música argentina. Los acuerdos entre compositores y editores solían ser "de palabra" —esta casi siempre se cumplía—, siendo materialmente imposible aplicar algún tipo de sanción contra la difusión no autorizada de una obra, y mucho menos contra la circulación de las ediciones clandestinas. Entrenados "espías" solían visitar cabarets y teatros en noches de estreno para copiar los tangos nuevos y lanzarlos al mercado de partituras antes de que el autor cerrara trato con las casas editoras.

Autores y compositores solían cobrar de acuerdo con el estampillado de las unidades vendidas, pero el sistema se prestaba a todo tipo de equívoco. Por esa época, Enrique Cadícamo acababa de ser estafado en España por "La voz del amo" con estampillas apócrifas enviadas desde la casa Glucksmann de Buenos Aires. Las estampillas pertenecían al dúo Gardel-Razzano, quienes se vieron favorecidos por el error. Cadícamo no se disgustó con su amigo Gardel, que, sin saberlo, cobró un dinero que no le pertenecía, pero tanto el autor de *Anclao en París* como el de *Chorra* no perdieron ocasión de denunciar la falta total de protección que padecían los propietarios intelectuales de una obra musical.

El desarrollo de la radiofonía agudizó el problema, porque ahora había más dinero en juego. Fuera del país, el control sobre la difusión de música argentina por radio era difícil, pero no imposible. Algunos autores tuvieron más suerte que Cadícamo y declararon haber sido retribuidos con toda justicia por la irradia-

ción de sus canciones en emisoras de París y Barcelona.

Paradójicamente, la recaudación dentro de la ciudad de Buenos Aires podía ser una tarea más ardua e ingrata. Desde finales de los años 20, la Asociación solía promover operativos, con órdenes de allanamiento en mano, contra aquellas emisoras que ponían "en el aire" música argentina sin pagar la tasa correspondiente. Las radios ofrecían abonar 50 pesos por la difusión mensual de todo un repertorio. La Asociación, por su parte, pedía 300 pesos mensuales a las emisoras que transmitían más de 8 horas diarias y 200 a las de programación más modesta.

Durante varios años, las posiciones fueron irreconciliables, para desgracia de los creadores. Discépolo siguió con suma atención la problemática autoral. Nada de la modernidad le era indiferente, mucho menos las injusticias perpetradas contra los artistas. Persuadido por su amigo Mario Benard, el 5 de enero de 1933 presentó su solicitud de ingreso al Círculo, los disidentes de la Asociación. Más allá de las razones de cada asociación, las divisiones fueron consecuencia de la falta de una ley que suplantara a la vetusta 7092.

Entre 1931 y 1934, Enrique y Tania estuvieron muy lejos de ser personas acaudaladas. El tren de vida de la pareja y los gastos ocasionados por proyectos teatrales cuyos réditos no estaban a la vista pusieron prácticamente en cero las arcas de quien, apenas un par de años antes, confesaba a un periodista de *Caras y Caretas* "ser uno de los pocos autores que ha logrado ganar mucho dinero en un plazo relativamente breve". En otras condiciones, la actividad laboral de Tania le hubiera permitido a la pareja vivir holgadamente.

Desde finales de 1931 la crisis económica había empezado a castigar al mundo del espectáculo. La industria discográfica estaba al borde de la quiebra y la recesión había hecho mucho más modestas las dimensiones del espectáculo en la Argentina. Los tangos de Canaro, con textos de Ivo Pelay, reflejaban la crisis desde el humor. *La muchachada del centro* se mofaba de los hijos de las clases acomodadas, los "niños bien" que habían tenido que reducir el número y las dimensiones de los desmanes céntricos: "¿Qué decís?... ¿qué decís y qué contás?/ chico bien, que te veo tan fané./ ¿Qué decís? Vos también te has desfondao/ y has quedao con la crisis desplumao...".

Otra letra de Pelay, *Donde hay un mango*, describía, sobre un ritmo de ranchera, la escasez monetaria y las magras condiciones

de vida de los argentinos: "¿Dónde hay un mango, viejo Gómez?/ Los han limpiao con piedra pómez". Pronto llegaría *Al mundo le falta un tornillo* de Enrique Cadícamo, con aquello de "el que compra diez de fiambre/ hoy se morfa hasta el piolín...".

Lamentablemente, Tania había abandonado un tiempo antes el trabajo en el cabaret por pedido de Enrique, interrumpiéndose así un ingreso constante y considerable. Las actuaciones teatrales no dejaban mucho margen de ganancia y los emprendimientos de mayor envergadura no garantizaban nada: se podía ganar algún dinero de golpe —en ese caso, todo dependía de la habilidad para administrar los recursos—, perder una fortuna o quedar "mano a mano", como en el tango de Celedonio Flores. Esta última era la situación más frecuente en la vida de la pareja. Durante un tiempo, vivieron con dinero prestado —Amadori los ayudaría más de una vez con sumas generosas— y debieron restringir gastos, algo difícil de asumir cuando se ha alcanzado toda la fama posible.

Tania sufrió más que Enrique los años de la "mishiadura", llegando inclusive al extremo de tener que vender algunas de sus alhajas. El efecto se hizo sentir por el resto de su vida. Desde entonces, Tania sería una celosa guardiana del patrimonio de Enrique, en evidente contraste con el desprendimiento exagerado e ilimitado de su compañero. Para el grupo de amigos en común, los modos de relación con el dinero de uno y otro quedarían fijados como clisés de la mitología porteña: Enrique sería siempre el hombre más generoso del mundo, viviendo al lado de una mujer que en ciertas circunstancias podía ser avara e interesada. Julio De Caro rememoró una escena emblemática: Enrique cobrando una suma muy grande y entregándola al minuto a Tania para que hiciera con ella los cambios que quisiera en el departamento. Administración, gasto, inversión: la relación de Tania con el dinero siempre sería más racional y especulativa que la de Enrique.

A propósito de esta diferencia, Tania se defendió: "Reivindico para mí, en nuestra relación, aptitudes comerciales que él no tuvo. De tal manera, asumo el papel más ingrato frente al posible mito de Enrique Santos Discépolo. He cuidado el dinero y el rédito del dinero de modo que él no lo hizo. Y no lo hizo por no querer hacerlo, por convicción, por desprendimiento, por lirismo. No tenía el instinto de la propiedad pero le gustaba vivir

principescamente, afán en que siempre lo secundé, buscando los sustentos reales que a él no le inquietaban. ¿Qué mujer no lo hubiera hecho en mi lugar? Lo hacía a pesar de él, sin pelearlo. Con él era imposible discutir. Su verba desmoronaba una discusión lógica".

Querer vivir "principescamente" era un objetivo muy difícil de alcanzar en los primeros años de la década de los 30. Lo lograrían algunos años más tarde, pero siempre desde la situación ambigua del que gasta más de lo que tiene. Por cierto que las pequeñas historias de endeudamientos y generosidades iban a contribuir a la forja del mito Discépolo. Una tarde, Enrique reunió a sus acreedores del barrio: el carnicero, el lechero, el almacenero y el verdulero. Tania se ausentó del departamento convencida de que una importante reunión de productores de cine se llevaría a cabo con el fin de tentar a Enrique con algún ambicioso proyecto de trabajo. Cuando volvió, se cruzó con una comitiva integrada por los principales comerciantes del barrio. La encabezaba el español Basilio Alonso, el vocero de los vecinos a los que Enrique les debía una considerable suma de dinero. Tania los vio salir del departamento muy sonrientes y distendidos. Después de haber deliberado durante un par de minutos en la cocina mientras Enrique esperaba con ansiedad en el living el dictamen, los acreedores habían aceptado las argumentaciones del deudor: le iban a fiar dinero todo el tiempo que fuera necesario. ¿Cómo se iban a poner inflexibles con Enrique Santos Discépolo?

Por lo demás, el aspecto de Enrique en esos años era radiante. En una larga entrevista publicada en *La Nación* en 1931, mientras Enrique estaba en Chile, Octavio Ramírez había hecho un retrato muy preciso del autor de *Yira... yira...*: "Viéndolo venir hacia mí, en el café de Corrientes donde nos habíamos dado cita, menos que mediana la estatura, enjuto el físico, luminosa y alegre la mirada, abiertos y giratorios los brazos de alambre, vestido todo en un tono muy claro, movedizo y optimista, el que no lo conozca lo tomará por un adolescente que pasea la modesta alegría de un traje nuevo".

Pero había algo más, como el fondo psicológico de los personajes predilectos del retratado: "Sólo conociéndolo bien, conversando largo y a fondo, tocándole los temas que siente, surge a la superficie el espíritu escondido tras la permanente sonrisa. Entonces, este muchacho enjuto, anguloso, pálido, sin

carne, es todo espíritu en la luz de los ojos, en el fuego de la palabra, en el dolor del acento. Pero, enseguida ve que se ha puesto demasiado serio y corta la narración grave con una ironía, salpica la trascendencia de la vida con una travesura, no quiere entristecerse, no quiere ser serio...".

CAPÍTULO 9

La Biblia contra un calefón

I

Caramelos surtidos se estrenó el 8 de julio de 1931, marcando así el regreso de Enrique al sainete metamorfoseado que había visto nacer como tenaz espectador de Armando. Pero no se trató de un regreso resentido. En plena fiebre tanguística, cuando sus primeras composiciones se estaban consagrando en todo el mundo, cuando un cheque llegado de París marcaba una excepción al tráfico clandestino de los derechos autorales, Enrique dio a conocer un "sainete musical en dos actos" en el teatro Nacional, sin duda su hogar teatral de toda la vida.

Caramelos surtidos, definido por su autor como "tango en dos cuadros", aspiró a ser la síntesis de la canción porteña con el grotesco criollo y fue, indirectamente, un mensaje a su público más viejo: no obstante sus triunfos ajenos al teatro, Enrique seguía siendo Discepolín, ese querido personaje de la calle Corrientes que todos habían conocido como actor y autor. La obra estrenada consistió en una serie de escenas urbanas, captadas con la mirada minuciosa del cine y la gracia rítmica del tango. La música jugaba un papel decisivo. Tanto fue así, que muchos creyeron ver en *Caramelos surtidos* el inicio de la comedia musical en la Argentina.

En el texto había indicaciones muy precisas sobre cómo debían situarse los actores y cómo debía ser la escenografía. Ningún detalle estaba dejado al azar. Discépolo echaba una mirada piadosa y fraternal sobre los vecinos de un barrio que canalizan sus rencores y frustraciones a través de trifulcas calle-

jeras, justo en los días de carnaval. La fecha no es casual: tres "máscaras sueltas" salen a divertirse y se topan con los vecinos belicosos.

Las típicas situaciones del sainete —el italiano engañado, un checoeslovaco que no entiende ni una palabra del castellano, el criollo avivado, etcétera— se dieron cita en *Caramelos surtidos*, pieza en la que el único protagonista verdadero resultó ser la calle porteña. Por cierto que no faltaron las referencias de actualidad. Un vecino confiesa su placer sádico porque se aburre: hace un mes que está sin trabajo. Los canillitas vocean los titulares de los diarios: en ellos, los conflictos locales coexisten con la crisis internacional. Algunas noticias son "utópicas": una nueva ley establece que serán fusilados los padres que hayan hecho abandono de sus hijos. También se informa que Alfonso XIII, el rey español recientemente destituido por una revolución democrática, volverá pronto al trono. Este era un tema que obsesionaba a Discépolo. De él hacía mención la letra de *Qué sapa, señor*, acaso el auténtico estreno de aquella noche en el Nacional.

Como el derrocamiento de Yrigoyen en la Argentina, la caída de la monarquía española fue para Enrique un signo de caos y confusión, el emergente de un quiebre histórico preocupante. Contradictoriamente, alguien que abrazaba desde niño la ideología anarquista sentía un gran temor ante los cambios profundos. Esta indefinición lo situó siempre un tanto al margen de las principales ideologías encarnadas en la cultura. Su amistad con algunas de las figuras del grupo literario de Boedo y sus fuertes lazos con el anarquismo y el socialismo jamás significaron toma de posiciones derivadas de una identidad "radical".

De alguna manera, la ambigüedad política de Discépolo —que en gran medida permite entender su posterior asimilación al peronismo— se podía identificar con la de la cultura popular de los años 30 y 40. No obstante, en el tema de España es probable que la influencia de Tania, una monárquica confesa, se hiciera sentir sobre un Enrique perplejo y quizá mal informado.

Caramelos surtidos incluyó algunos guiños para el público que conocía los tangos discepolianos. El personaje Margarita, por ejemplo, remite a la mujer de *Esta noche me emborracho*. Es una cantante de cabaret que antes fue querida y deseada por todos y que ahora está en total decadencia. Pero tiene una historia detrás que la justifica y redime: ella amó a un hombre, por él dejó "la mala vida", esa fue su prueba de amor. Cuando él murió, tuvo que

volver al cabaret. Perdió su belleza, quizá también su voz, pero conservó un poco de lucidez. Por eso puede reflexionar y exhibir sin pudor su drama.

Como el yo poético de *Esta noche me emborracho*, Margarita también quiere ahogar las penas en el alcohol: "Quisiera estar siempre, ¡siempre! borracha para no acordarme de nada. De pronto, me pasa la borrachera y entonces... los veo a ustedes... me doy cuenta de todo... Pienso en lo que pasó y... ¡es horrible!, ¡horrible! Quisiera quedarme dormida y no despertar más. ¡Eso quisiera!". Frente a tamaña confesión, alguien le responde con una ironía dirigida al espectador, no al personaje Margarita: "¿Qué le vas a hacer? ¿Te vas a afligir por eso? Es un tango. Ni más ni menos".

Una vez más, el tema de Discépolo era la defraudación. Como las criaturas de Armando, el inmigrante Nicola despotrica contra el país, porque no fue lo que soñó, o tal vez porque cayeron las máscaras que simulaban una grandeza inexistente. "Y esta é la Reprúbeca Arquendina. ¿Hai capito? Van abriendo la boca por todo el mundo deciendo: 'Yo soy arquendino'. ¡Bella robba!" Por debajo del bullicio pintoresco de aquella esquina de barrio porteño, *Caramelos surtidos* mostraba, como en el grotesco de Armando, la vida cotidiana más allá de la impostura nacional, era el camino de regreso del sueño americano.

La crítica recibió *Caramelos surtidos* con un entusiasmo moderado, si bien en todo momento se señaló la importancia de la obra como el primer trabajo para teatro de Enrique en muchos años. También se resaltó la independencia de un joven autor que ahora escribía textos teatrales sin la ayuda de su hermano mayor. En ese sentido, se trataba de un regreso triunfal: Enrique había vuelto al ambiente teatral después de obtener una consagración categórica en el territorio vecino del tango. Tras 6 años sin escribir para los escenarios, Enrique demostraba que la canción popular no lo había adormilado. Más bien todo lo contrario: los reflejos teatrales estaban impecables. El tango no era el opio de los pueblos, como hubiera sospechado Facio Hebequer en tertulias alcoholizadas, en medio alucinaciones revolucionarias.

Tito Lusiardo, Samuel Giménez, Margarita Solá, Elsa O'Connor, Miguel Gómez Bao y Mario Danesi se responsabilizaron de los papeles principales, en un material concebido con un sentido fragmentario, a modo de rompecabezas. Al no haber "intriga rectilínea", como señaló *La Nación*, todo estuvo confiado

a la potencia visual y sonora de aquellos "cuadritos de la calle", verdaderos "retazos de nuestra vida porteña, compleja, múltiple, cambiante...", según los definiría Discépolo en una entrevista.

Heterofonía social antes que armonía del país inmigratorio, *Caramelos surtidos* quiso reproducir en un escenario el clima enrarecido de las calles de un Buenos Aires con regusto amargo. No había dudas de que el autor quería ese submundo, en él había transcurrido su infancia y adolescencia, pero quizá por eso mismo fue el espacio elegido para el conflicto. La calle porteña reproducía, a escala doméstica y nacional, el desconcierto universal: "He pretendido reflejar el momento de locura universal que atravesamos. El mundo marcha a la deriva... Se han roto los diques de la cordura y la sensatez, ya la humanidad no encuentra los caminos de la dicha".

El vals *Sueños de juventud* fue como un remanso sentimental en medio de las tensiones de la convivencia que planteaba la obra. "Sueño de juventud/ que muere en tu adiós/ tímida remembranza/ que añoraré", dicen los primeros versos de la segunda parte. En 1932, Gardel hizo del tema un clásico que bien podría haber suscripto un *gondoliere* veneciano en una noche estrellada.

No se trataba de un vals criollo, como los que por entonces empezaban a imponer los estribillistas y los dúos de tango. La canción evocaba el mundo finisecular de los personajes de Carriego, con una melodía vaporosa y una poesía romántica en la que es virtualmente imposible reconocer al Discépolo de *Yira... yira...* En *Sueño de juventud* todo es bello y triste, sin la furia de la ciudad neurótica: un vals para escuchar, no para bailar, con mucho espacio entre nota y nota y la indicación de "tempo rubato" para suavizar el ritmo. Con imágenes modernistas y un esmerado tejido de melodía y armonía, aquellos compases despiden a la juventud con un lamento de amor. Que Discépolo era un excelente melodista, ya no podía haber dudas.

Tensando la cuerda de la música popular, en la antípoda del vals, estaba *Qué sapa, señor*. Su presentación, en la voz de Tito Lusiardo, fue el gran acontecimiento musical que trajo *Caramelos surtidos*. Lusiardo era más bailarín y actor que cantante, pero no tuvo mayores dificultades en cantar un tango que se puede recitar. Pocos días después del estreno, llegarían las versiones definitivas del tema. Alberto Vila en Víctor, Tania en Columbia y Osvaldo Fresedo en Brünswick se apresuraron a registrar la nueva

revelación de Discépolo. La orquesta de Fresedo se valió del cantante Teófilo Ibáñez, quien logró una interesante versión entre el canto y el recitativo, interpretando solamente la segunda estrofa, como era común entre los "estribillistas".

La genealogía de *Qué sapa, señor* estaba a la vista de todos. Ya para entonces, en la producción de Discépolo se reconocía una línea que empezaba con *Qué vachaché*, seguía con *Yira... yira...* y se actualizaba con el tema central de *Caramelos surtidos*, acaso el tango más referencial de ese momento. En él Discépolo habla de una tierra que está maldita, "y el amor con gripe en cama". ¿Cuál era "la guerra" que había confundido a los hombres, mareados por el humo de los incendios que ellos mismos habían causado? Esa guerra podía ser muchas cosas a la vez, empezando por la crisis económica, para abarcar, en una crítica a la dinámica del mundo moderno, el conjunto de transformaciones en los hábitos y costumbres.

Con más evidencia que en otros tangos, aquí el enjuiciamiento moral se adueñó del "drama" musical discepoliano en su totalidad, comprometiendo por momentos sus aciertos literarios y melódicos. La voz admonitoria sonó con un exceso de autoridad, anulando los juegos teatrales y la sutileza semántica del mejor Discépolo. A pesar de sus limitaciones, *Qué sapa, señor* dio un fuerte golpe en los oídos desprevenidos. La que hablaba era una voz elevada con desesperación, aunque muy probablemente Dios ya no estuviera en su lugar.

Ese año, los conflictos más próximos a Enrique fueron la reciente caída de Yrigoyen, con su secuela de confusión y el predecible fracaso del proyecto corporativista de Uriburu, y la problemática española. Esta última había provocado la caída de la monarquía de Alfonso XIII, arrastrada por la desacreditada dictadura de Miguel Primo de Rivera. Discépolo homologó los cambios políticos con las transformaciones en la moral y las costumbres posteriores a la "Gran Guerra".

El lamento por la ausencia de los Borbones —acusados, a su vez, de cobardía: "Los reyes temblando remueven el mazo/ buscando un yobaca para disparar..."— corre por el mismo carril que la crítica "cultural": "¡Qué sapa, señor... Que ya no hay Borbones!/ Las minas se han puesto peor que los varones,/ y embrollan al hombre que tira boleao.../ Lo ven errar tejos a un dedo del sapo,/ y en vez de ayudarlo lo dejan colgao.../ Ya nadie comprende si hay que ir al colegio,/ o habrá que cerrarlo para mejorar".

Si bien muchos vieron en los tangos de Discépolo una insobornable crítica al liberalismo epigonal de las primeras décadas del siglo, en ellos también se hacía presente, con mayor frecuencia a medida que transcurrían los años, una defensa orteguiana de la educación y la cultura del "viejo orden". Un mundo estaba siendo sustituido por un estado generalizado de protesta. Paradójicamente, el gran protestón de la literatura tanguística cuestionaba los excesos de la acción revolucionaria. Indudablemente, en *Qué sapa, señor* había una buena dosis de cordura liberal: "Hoy todo dios se queja,/ y es que el hombre anda sin cueva.../ Voltió la casa vieja/ antes de construir la nueva!/ Creyó que era cuestión/ de alzarse, y nada más.../ romper lo consagrao,/ matar lo que adoró".

Situado en la cultura "alternativa" del tango, marcado a fuego por la experiencia de un teatro contestatario que había formulado la crítica social quizá más contundente de la historia argentina, Discépolo se ponía del lado de la jerarquía cultural legitimada por la tradición occidental. Así como el socialismo de *Claridad* editaba y promovía a los clásicos de la literatura universal como contenido imprescindible para una cultura obrera, Discépolo, sin la certidumbre ideológica del partido de Justo, defendía un sistema educativo construido en la larga duración de la civilización.

Por izquierda o por derecha, los años 30 prometían otros paradigmas sociales y culturales. Frente a ellos, Discépolo esgrimía la solidez moral del orden que la crisis estaba resquebrajando. Más reformista que libertario frente a la primera plana de los periódicos, defendía el avance social sobre terreno seguro antes que la ruptura irreversible de las instituciones y la política, si bien las diferencias sociales lo mortificaban hasta el grado de convertir sus tangos y piezas teatrales en virtuales rutas de redención.

Con los años, Discépolo llegó a vivir el bienestar económico con algo de culpa, tomando distancia de la ética económica de la clase media. Al culto al ahorro y la seguridad le opuso el desapego. También tomó distancia de las utopías revolucionarias para sustituirlas por un humanismo idealista, eco tardío del krausismo que, quizá sin saberlo, había absorbido del líder desterrado del poder en 1930.

Por cierto que el anarquismo de Enrique nunca murió del todo. Lo había modelado en su adolescencia, con él había

descubierto el mundo. Posteriormente, en cada gesto discepoliano de generosidad renacería una moral y acaso también una estética ancladas en la calle Rioja de sus recuerdos.

II

Otra importante experiencia teatral de esos años se llamó *Mis canciones 1932*. Fue un espectáculo de revista concebido a imagen y semejanza de Discépolo, con estrenos de tangos, pequeños cuadros teatrales y esa singular combinación de arrabal y *glamour* que desde entonces iba a marcar gran parte de su producción.

Para ese entonces, Discépolo tenía suficiente autoridad en el ambiente teatral como para elegir a algunos integrantes del elenco. La confitería Richmond de Esmeralda, donde recalaban las estrellas del Maipo después de las funciones, era un buen lugar para detectar caras nuevas. Allí encontró Enrique una madrugada a Juan Carlos Thorry y un grupo de amigos que se aferraban a una mesa de la Richmond para ver de cerca a Marcos Caplán, Pepe Arias, Antonio Botta y otras figuras de la noche porteña. Thorry tenía alguna experiencia en fiestas estudiantiles y aceptó la propuesta de Discépolo para subir al Monumental con sus amigos. Él fue uno de los "Boys Estudiantes", en el estilo de las revistas y comedias norteamericanas.

No eran muchos los autores argentinos en condiciones de respaldar un espectáculo en el que se articulaba la música y el teatro en torno a un conjunto de canciones. Tampoco era común la multiplicidad de funciones de Enrique, que escribió, compuso, dirigió y actuó. El título de la revista estaba inspirado en los shows de Ziegfeld y los ciclos hollywoodenses como *Vampiresas*, excusas escénicas para lanzar canciones al mercado. Era un tipo de espectáculo efímero, basado en sensaciones antes que en "ideas", del que se salía tarareando un par de melodías. A la semana, se podían obtener las partituras de los temas principales y comprar sus versiones discográficas.

A la par que Canaro y Pelay, Discépolo intentaba adaptar los géneros musicales internacionales a los escenarios porteños y las temáticas rioplatenses. Así como el sainete había nacido de los modelos madrileños, los parámetros del teatro musical de los

años 30 se situaban en Nueva York vía Hollywood y, en menor medida, en el París del auténtico Follies.

Mis canciones 1932 subió a escena en septiembre de ese año en el teatro-cine Metropolitan. Fue una empresa bastante ambiciosa, sobre todo teniendo en cuenta las dificultades económicas reveladas por la crisis. Contó con un elenco integrado por Tania, Margarita Solá y Gladys Rizza, entre las vedettes, y nueve "boys". Hubo un coro y un equipo de baile de 24 "girls", el *chorus line* con el que Enrique soñaba para sus futuras películas. La dirección orquestal estuvo a cargo de Juan Cortez, y Julio Puelam asumió las obligaciones del *régisseur*. Como ya era costumbre en el minucioso Discépolo, ningún aspecto del espectáculo quedó librado al azar.

El montaje de los cuadros musicales y sus transiciones con apretados *sketches* estuvo bien resuelto, y eso garantizó el éxito de una obra centrada en el nuevo material de Enrique. El gran estreno fue, sin duda, el tango *Secreto*, una reflexión desesperada sobre el eterno femenino que, muy superficialmente, podría interpretarse como un texto machista: "Quién sos, que no puedo salvarme, / muñeca maldita, castigo de Dios.../ Ventarrón que desgaja en su furia un ayer / de ternuras, de hogar y de fe.../ Por vos se ha cambiado mi vida / —sagrada y sencilla como una oración— / en un bárbaro horror de problemas / que atora mis venas y enturbia mi honor".

El planteo maniqueísta abrevaba en el clisé de la mujer fatal, la vampiresa entronizada por Hollywood y descubierta por Enrique en la literatura decimonónica. En 1932 ya era un tema de viejo cuño tanguístico: la mujer bella y perversa que, casi inconscientemente, arrastra al hombre por el camino de la perdición. *Muñeca*, la pieza de Armando, algo había dicho sobre la maldición de la mujer moderna, representada por primera vez en los teatros porteños por Ángela Tesada. Retomando este tema de folletín, Discépolo trató de ir más allá de lo conocido, indagó en la conciencia del hombre atormentado por el deseo con un tango que empieza con un interrogante y cierra con el verdadero secreto que anticipa el título.

¿En qué consiste la perdición? En abandonar a la mujer y los hijos —el deber, el honor, el categórico moral— y entregarse al goce tortuoso del verdadero amor. Como todo lo verdadero, el amor es doloroso y destructivo. "Yo creo que aquello era amor", dijo Discépolo al comentar el recuerdo en el que se había

inspirado para escribir el tango. "Distinto, raro, enfermizo, pero amor al fin. No el amor detonante del Don Juan que se grita en voz alta en las tabernas. Era el amor de Amiel, que no se dice, que se reza apenas..."

En un primer nivel, *Secreto* es el tango de la culpa: de un lado, están los hijos que tienen hambre, una familia cuyo sustento depende de este nuevo antihéroe creado por Discépolo en tiempo de crisis; del otro lado, como las sirenas que tentaron a Ulises, está el placer, finalmente identificado con el amor-pasión. Si se es honesto con el corazón, se descuidan las responsabilidades. En un notable contexto musical, con relaciones tonales que se asoman al cromatismo, la letra tiene hallazgos memorables: "perdido en la tormenta/ de tu voz que me embrujó.../ La seda de tu piel que me estremece/ y al latir florece, con mi perdición..."

Como en todo tango de Discépolo, el final trae una revelación, ese final de *grand guignol* que obliga a escuchar todo de nuevo, volver a las palabras y las notas para destrabarlas de su primer sentido. En los últimos versos, cae la máscara última, la culpa tiene un límite, el que imponen el deseo y la pasión: "No sé si merezco este oprobio feroz,/ pero en cambio he llegao a saber/ que es mentira que yo no me mato/ pensando en mis hijos... no, lo hago por vos".

Secreto es una síntesis del universo discepoliano, en sus estrofas no falta nada. La mujer es una "muñeca maldita", un ventarrón que "desgaja el ayer" mandado por un Dios que, de existir, estaría siempre más cerca del castigo que de la ayuda: su invocación es pura retórica, una palabra que rebota en el cielo y vuelve a caer implacable sobre los hombres. En la secuencia teatral que sugiere todo tango de Discépolo, *Secreto* muestra la posibilidad del suicidio —que pronto se haría presente con todas las letras en *Tres esperanzas*—, pero falta valor, y es entonces cuando hace su aparición la traición, uno de los personajes preferidos de Enrique. "Resuelto a borrar con un tiro / tu sombra maldita que ya es obsesión, / he buscao en mi noche un rincón pa'morir,/ pero el arma se afloja en traición..."

A la hora de contar la génesis del tango, Enrique no ahorró detalles vivenciales, esas excusas extraídas de "la vida real" con las que trabajaba. En el caso de *Secreto*, el efecto *grotesco* estaría en el relato de la anécdota (¿falsa?), no así en el tango: "Yo he conocido muchas personas que viven con el reloj atrasado. Pero en mi amigo fue terrible. Maduro ya, se encontraba en esa edad

en que los hombres llevamos por la calle los paquetes más absurdos y en que, por las noches, sacamos el perrito a caminar por la cuadra. Y fue entonces, inexplicablemente, cuando conoció y se enamoró de la otra mujer. Su vida 'sagrada y sencilla como una oración', se transformó en 'bárbaro horror de problemas'. Sobre todo porque él no estaba preparado para entenderlo ni para superarlo. Y como todo lo profundamente dramático está casi apoyado o rozando lo cómico, el aspecto ridículo lo daba su mujer, la auténtica, porque ella —pobre ángel— ignorante de la tremenda tormenta en que él se debatía, intentaba curarlo creyéndolo enfermo. Lo suponía embrujado. Quemaba polvos y cosas raras. Le dejaba la camiseta colgada al sereno por la madrugada. Le decía palabras absurdas... La única satisfacción —si así puede llamarse—, la única satisfacción de mi pobre amigo fue que durante ese terrible período su mujer no llegó a sospechar nunca, ni por acaso, la razón de su mal..."

Que toda la tragedia inconclusa de *Secreto* tuviera como medio de transmisión el alegre marco de un lujoso teatro de revista era un típico rasgo discepoliano. Si bien casi todos los tangos solían estrenarse en el teatro, como cantables que muchas veces justificaban el emprendimiento teatral en su conjunto, los de Discépolo condensaban un mundo tan tormentoso y crispado, que parecía imposible que se los pudiera escuchar en medio del *strass*, las plumas, las galeras y los cómicos.

Ese cruce del gran espectáculo con el *pathos* tanguístico, nunca muy alejado del *grotesco*, era la marca expresionista del arte discepoliano. Arte en el que subyacía la idea de "hacer serio" lo popular mediante filtraciones literarias y musicales capaces de enrarecer el ambiente y alterar la lógica interna de los géneros. Una estrategia casi brechtiana, aunque Enrique se reconocía en otro linaje.

Otras canciones de 1932 fueron *Porvenir*, *Súplica* y *Créase o no*: un tema instrumental la primera, una canción lírica con ambiciones coreográficas la segunda y una colaboración con Francisco Canaro y Roberto Fontaina la tercera. *Porvenir* y *Súplica* formaron parte del espectáculo estrenado en el Metropolitan. Por primera vez, Discépolo había compuesto el material completo de un espectáculo, toda la música y toda la letra. Su ductilidad parecía no tener límites. *Por qué te obstinas en amar a otro, si hoy es lunes* parodiaba los largos títulos de muchos fox trots de moda, si bien la burla era muy sutil: a Enrique le gustaba la música

norteamericana, en particular aquella que mixturaba los ritmos negros con las orquestaciones y armonías europeas.

George Gershwin era uno de sus héroes culturales. Admiraba su *Raphsody in blue* y lamentaba no tener la técnica musical necesaria para hacer algo así con el tango. No había duda de que su lenguaje era la canción breve, la pincelada intensa con los elementos disímiles y muchas veces encontrados de la cultura popular. *Por qué te obstinas...* llegó al disco en la voz de Mercedes Simone, que unos años antes había registrado un par de fox trots de autores norteamericanos. Nunca fue un tema muy destacado, pero se vendió bastante bien durante todo 1933 y preparó el terreno para algunas composiciones de corte similar que Enrique preparaba para sus filmes.

La actividad teatral lo estaba absorbiendo cada vez más. Si hasta 1932 pudo dar a conocer tangos y canciones nuevos, fue porque entre 1929 y *Caramelos surtidos* escribió una parte sustancial de su cancionero. De 1933 en adelante la producción musical de Discépolo iba a disminuir en cantidad, si bien en esos años nacerían otras composiciones emblemáticas, entre ellas *Cambalache*, uno de los tangos más populares en la historia del género. Aquello de "El mundo fue y será una porquería..." se hizo presente en Enrique un par de años antes de su estreno, producido en 1935, con el autor de gira por Europa.

Pero lo cierto era que en 1933 los planes de Enrique y Tania no dejaban mucho tiempo para la creación musical. Discépolo era un hombre muy sociable, frecuentador de las tertulias y veladas porteñas. Disfrutaba como pocos de los oficios de actor y director y su relación con los elencos siempre fue muy buena. Para escribir tangos, sin embargo, buscaba la soledad. Esta lo aguardaba en las calles de Buenos Aires bien entrada la noche, en las mesas de los bares antes que llegaran los amigos, en un cuarto de su departamento cuando Tania no estaba en casa.

En aquellos años repartidos entre el tango y el teatro, la vida se convirtió en un torbellino de trabajo y compromisos. No había sido sencillo para Enrique aceptar el ritmo de las obligaciones contraídas. Su costado bohemio luchaba a brazo partido con las carteleras que anunciaban su nombre. A pesar de todo, Enrique no descuidaría las cenas en El Tropezón —que por otra parte eran la prolongación natural de las funciones—, ni las citas con los amigos.

Febrero de 1933 trajo buenas noticias para los porteños

aficionados al teatro. Armando y Enrique, nuevamente juntos, anunciaron la creación de la Compañía de Grandes Espectáculos Musicales en el teatro Ateneo. Era un proyecto ambicioso, y no es una equivocación atribuirle la idea original a Enrique. Armando, ya por entonces más volcado a la dirección que a la escritura, era una pieza fundamental para poner en marcha la cartelera, pero la presencia de la música en el ámbito escénico remitía al Discépolo de los tangos y las comedias musicales, el Discépolo popular y masivo. Con un elenco muy numeroso —"24 señoritas y 24 señores", prometían los periódicos—, la dirección musical de Eduardo Buccini, la coreografía de Mercedes Quintana y la escenografía de Rodolfo Franco, el plantel del Ateneo no tenía nada que envidiar al montado ese mismo año, a pocas cuadras del Ateneo, por Francisco Canaro e Ivo Pelay. Quizá fuera al revés: Pelay sabía lo difícil que era competir con los Discépolo. Pero no hubo confrontación. En un claro gesto de cordialidad, Canaro incluyó en su repertorio *Caramelos surtidos* y Enrique no dejó de elogiar las iniciativas teatrales de quien por entonces ya era el artista más respetado de la comunidad tanguística.

La Compañía de Grandes Espectáculos Musicales debutó con *La Perichona*, comedia lírica en 3 actos y 9 cuadros de Enrique García Velloso y Agustín Remón, con música de Carlos López Buchardo. Los primeros actores fueron Fernando Ochoa y Miguel Gómez Bao, el coautor de la adaptación de *El señor cura*, el drama de Maupassant con el que en 1920 Enrique había profundizado su precoz carrera autoral.

Aquella no fue una buena elección. *La Perichona* contaba una etapa en la vida de Anita Perichón que, a su vez, se basaba en la historia de Micaela Villegas, la amante de un virrey del Perú del siglo XVIII que terminó en la Orden del Carmelo. Si bien las temáticas históricas siempre habían tenido éxito en el teatro argentino —más tarde, el cine nacional la iba a retomar con suerte dispar— y los nombres que respaldaban a la compañía eran todos consagrados, la obra no gustó y fue retirada enseguida de cartel. Como sucedió en otros momentos de la vida de Enrique, no hubo correspondencia entre las dimensiones del proyecto y la realidad del *bordereau*. *La Perichona* se escapó de las manos de sus realizadores como de las del virrey enamorado. Originalmente pensada para no más de 15 actores, a medida que se avanzaba en los ensayos el pequeño escenario del Ateneo se

fue poblando de una multitud, sin relación alguna con las posibilidades de éxito de la pieza.

El primer paso de los "Grandes Espectáculos Musicales" había sido un paso en falso. Se confió demasiado en las posibilidades del género lírico "menor". En 1932, un libro de características similares, *Madame Lynch*, también de García Velloso, había despertado gran interés. Por otra parte, los críticos estaban convencidos de que 1933 iba a ser el año del renacimiento definitivo de la comedia musical en Buenos Aires. *La muchachada del centro*, de Pelay y Canaro, había tenido gran éxito antes de concluir aquel año. ¿Por qué no aprovechar una tendencia bien definida en el gusto popular? Mientras la mayoría de los porteños jugaban a las mascaritas de carnaval, el verano del 33 fue una temporada de intenso trabajo para las compañías teatrales, y en particular para la piloteada por los hermanos Discépolo.

Tania hizo de sirvienta negra con la cara tiznada al mejor estilo de los *minstrels* norteamericanos. Para ella la desilusión de *La Perichona* no fue ningún trauma, a pesar del revés económico que la afectó directamente. "Un fracaso de boletería siempre es funesto, pero este lo fue doblemente porque Armando se había empeñado en encarecer el espectáculo con una escenografía increíble, moblaje de primera, vestuario más que lujoso y toda clase de chucherías. Inútil porque el texto no daba y en su elección fallaron por igual los dos hermanos Discépolo. Los eruditos observaron que con el mismo tema histórico había nacido una joya de la literatura francesa: *La carroza del Santo Sacramento*, de Próspero Mérimée. Con más modestia, yo pensaba en aquellas perfumadas estrofas de *La Perichona*, que Raquel Meller había llevado por doquier. Si el fracaso económico me dolió, sobre todo en el bolsillo, hubo compensación: tuve mi gran satisfacción en el papel de la sirvienta negra que se me había asignado".

No era el primer traspié teatral de los hijos de Santo. Aún estaba fresco el recuerdo de la temporada dirigida por Armando en 1929, en la que habían tenido sus éxitos y sus fracasos. Desde luego que fracasar en 1933 no era lo mismo que hacerlo en épocas aún prósperas para la economía del país y del mundo. Más aún si se había invertido mucho dinero. Los meses de abril y mayo —la obra se estrenó el 31 de marzo— fueron deprimentes.

Al comienzo la prensa fue benigna. Los títulos de las reseñas no adelantaban el verdadero contenido de las notas, que, en

general, destacaron las buenas intenciones, el gran esfuerzo y el prestigio de los responsables, pero que no dejaron de puntualizar el ritmo moroso de la puesta y la inverosimilitud del argumento. Era indudable que *La Perichona* no había estado a la altura de las circunstancias, habida cuenta del interés que habían suscitado los ensayos y preparativos. Todo Buenos Aires había seguido con sumo interés la evolución de los ensayos, y el día del estreno se hicieron presentes en el teatro varias figuras de la cultura y la política. No faltaron el presidente Justo y su mujer, que desde entonces tendrían la costumbre de inaugurar simbólicamente las temporadas teatrales asistiendo a algún estreno. Ese año eligieron el programa de El Ateneo.

Enrique sintió con intensidad la decepción. Cargó con ella con pesar, si bien no renunció a esa mirada un tanto burlona, siempre apoyada en la exageración, con la que describía y juzgaba la vida. Refiriéndose a las proporciones ingobernables que cobró *La Perichona*, llegó a decir: "Parece que al conjuro de la actuación de los personajes, todos los contemporáneos de aquellos comenzaban a levantarse de sus tumbas y se venían al escenario... ¡Cada día aparecían más personajes! Durante los ensayos, durante la representación... ¡Una locura! Al mes, creo que ya había ciento cincuenta y tres personas en escena. Y a los tres meses, ¡estaba todo el censo del año 1896! Una barbaridad. Y el teatro tenía doscientos ochenta y tres plateas... ¡Éramos más en el escenario!"

Con *Wunder Bar* llegó la hora de la revancha. Fue, evidentemente, una maniobra arriesgada, porque las pérdidas ocasionadas por *La Perichona* no dejaron mucho margen para seguir con proyectos teatrales. Esta vez, la clave del éxito estuvo en la cuidadosa adaptación que Armando y Enrique hicieron del texto de los autores alemanes Herzoc y Farkas, con música original de Kastcher.

Con traducción al español de Ricardo Hicken, *Wunder Bar* fue el primer protagónico actoral de Enrique, en un ambiente de cabaret o dancing muy propicio para la reflexión existencial. Los hermanos Discépolo no fueron los únicos en reparar en las posibilidades de *Wunder Bar*. Además de las puestas teatrales que se hicieron en distintas ciudades del mundo, en 1934 Al Jolson, con dirección de Busby Berkeley, representó en cine a Mister Wunder, junto a Dolores del Río, Dick Powell y Kay Francis. No hay dudas de que aquella historia estaba en el aire, era un emblema de los tiempos que corrían.

Más allá de toda convención, Enrique fue Mister Wunder con una convicción muy grande. El personaje era el propietario de un local nocturno en el que transcurrían pequeños dramas. La historia principal era la del bailarín Harry, un seductor tramposo del que se enamora Liane. Esta decide abandonar a su marido, un millonario quebrado, para irse con Harry. En el medio está Rose Marie, la mujer de Harry, que descubre la estafa del seductor: a este sólo le interesa robar un valioso collar que el millonario abandonado le ha regalado a su esposa infiel. Todo volverá a la situación inicial, con la escenografía característica del cabaret.

Dotado de un pesimismo muy lúcido, Wunder hacía gala de un fino sentido del humor. Enrique se apoderó inmediatamente de la personalidad de Wunder y la conservó en su galería de personajes preferidos. "Mister Wunder soy yo", declaró parafraseando, quizá sin saberlo, a Flaubert. Y así fue en verdad. La gente escuchó los parlamentos de Enrique y disfrutó de su actuación, más chaplinesca que nunca, identificando al intérprete con el personaje, y a éste con la voz omnipresente de los tangos discepolianos. Enrique alentó esa identificación: "Él me entiende a mí y yo lo entiendo a él. Si mi 'Wunder' escribiera tangos los haría muy parecidos a los míos, sobre todo a los grotescos en que la risa y la mueca se confunden, y si yo fuera dueño de un dancing lo manejaría de acuerdo con su filosofía. Es una filosofía pesimista, que adquiere, sin embargo, una expresión optimista (...) Wunder sabe que la vida actual es horrible y trata de superar esa realidad volviéndola alegre, pero sin ignorarla. Recomienda el olvido, pero no la ignorancia".

Aquel mundo oscuro y peligroso del cabaret, al que Enrique se había asomado con reticencia por primera vez en 1928, emergía en *Wunder Bar* como el hábitat natural de una especie de filósofo del mundo contemporáneo. Un filósofo de la crisis, que conocía los límites de la alegría artificiosa de un club nocturno y desde allí, adoptando su código, solidarizándose con la fauna especial que conformaba su clientela, proponía una distracción terapéutica, más cercana al escepticismo que al escapismo.

Algunos años más tarde, en su film *Cuatro corazones*, Enrique iba a encarnar un papel similar: el dueño de un cabaret era un punto de vista interesante para observar el teatro de la vida, al precio de tener que renunciar a sus impulsos sentimentales. Por allí desfilaban fracasados y esperanzados, figuras públicas y seres marginales que poblaban una dimensión paralela a la de la vida

diurna. Tras las muecas de una noche en el dancing, con mujeres bellas y champagne, se escondía una interesante fenomenología del mundo. Una constante en la obra de Discépolo era la idea de que una experiencia extrema, de cualquier tipo, podía revelarse como fuente de sabiduría, si bien esta sabiduría difícilmente sirviera para la construcción de un mundo nuevo.

Con un sobretodo a cuadros sostenido con rígidas hombreras, yendo como un autómata de un lado para otro, hablando siempre desde fuera de la acción, Wunder era el típico personaje de entreguerras, pariente cercano de los arlequines modernos, el maestro de ceremonias expresionista de un mundo que había tocado fondo y ensayaba un renacimiento desde una risa sabia y tragicómica.

Tania también tuvo el *physique du rôle* apropiado a su personaje: su trabajo en *Wunder Bar*, figura secundaria, fue el de una chica un tanto irreverente y desprejuiciada, una especie de *flapper* que disimulaba los sinsabores de la vida mediante un comportamiento evasivo y una risa fácil. Ella también reconoció en *Wunder Bar* rasgos de su propia biografía: "Hubo noches en que entraba al escenario con el desenfado que sorprendió en las tertulias intelectuales de mis primeros años con Enrique, cuando con una astracanada o una pregunta simplona desencajaba la seriedad de Riganelli o despertaba a Armando de su mutismo".

Enrique y Tania habían llegado a una etapa de la vida en la que el arte podía funcionar como espejo en el que se refractan imágenes propias, a veces íntimas. El público celebró ese punto de intersección de la escena con "la vida real", y valoró en algunas reflexiones de Wunder la exposición descarnada de la conciencia actoral. *Wunder Bar*, en la versión de Armando y Enrique, aspiró a la máxima sinceridad posible dentro de la convención teatral. En esa sinceridad estaba la incertidumbre de la vida, o de las miles de vidas que anidan en cada ser. Paradójicamente, con su barba postiza recortada y su acento germano, con la "irrealidad" de sus gestos y parlamentos, el señor Wunder era para Enrique el vocero de la verdad. Se sinceraba en lo que decía, pero también al desnudar el trasfondo "actoral" de su propia existencia.

Por supuesto que el gran tema del Discépolo de aquellos años, la impostura, se vinculaba con otro tipo de enmascaramiento: las máscaras de la vida burguesa, la ética y la estética del simulacro contra las que Discépolo se rebeló siempre. En su motín arrastraba a Wunder, acaso el gran personaje de Enrique a

lo largo de toda su vida: "La alegría con caretas ya no nos basta", declararía a propósito del "mensaje" de la obra. "Ese era un buen recurso de los tiempos idos, ingenuos y mistificadores. Hoy todos nos conocemos y no adelantamos nada con disfrazarnos. Justamente no pocos males que sufre el mundo moderno, se deben a la persistencia de algunos distrazados anacrónicos..."

Para Enrique y para el señor Wunder, el cabaret era uno de los sitios más auténticos que se podía encontrar en una sociedad inauténtica. Allí todos habían tocado fondo. Como en los últimos actos de las obras de Armando, en el cabaret las últimas máscaras ya habían caído o estaban a punto de hacerlo. *Wunder Bar* portaba una crítica social y cultural bastante inquietante. Así lo habían comprendido Armando y Enrique la primera vez que se toparon con el texto original, y para fines de 1933 todos sabían que entre la frivolidad inconsciente de la mayoría de las comedias musicales y las tribulaciones dramatizadas del señor Wunder, había una gran diferencia.

La puesta en escena concebida por Armando fue toda una provocación. Parte de la acción transcurría en los pasillos laterales, donde fueron emplazadas mesas y sillas del cabaret. Los actores hacían *mutis* por la platea, y el público quedaba físicamente involucrado en la obra. Todo esto llamó mucho la atención en un Buenos Aires que por entonces apostaba preferentemente a las fórmulas fáciles y directas. Los Discépolo no habían renunciado a ciertos recursos de la vanguardia escénica.

El estreno se produjo el 17 de mayo de 1933, y todas las críticas fueron favorables. Para *El Mundo*, no se trataba de una obra, teatralmente hablando: "Es un espectáculo brillante, animado por el bullicio de los concurrentes y los números de variedades, por las réplicas agudas e ingeniosas del 'cabaretier'. Es interesante lo que se oye, lo que se dice y hasta lo que se hace; pero es mucho más lo que se ve. Todo en medio de ese característico atolondramiento que reina en un cabaret". *La Nación* tampoco escatimó elogios, poniendo el acento en la influencia del music hall. *La Prensa* no se quedó atrás: vio en *Wunder Bar* un modelo de espectáculo en el que se ajustaban elementos disímiles.

El tango no estuvo ausente en el local de Mister Wunder. Tania entonó *Secreto*, un éxito discográfico, recreó *Melodía de arrabal* de Battistella y Le Pera y estrenó *Tres esperanzas*, el único tango de Discépolo que hace referencia explícita al suicidio.

Desde la temática inaugurada con *Qué vachaché*, pero en un tono grave que no da lugar a la ironía, *Tres esperanzas* lleva el estado de decepción propio de casi todos los tangos a un punto extremo: "Cachá el bufoso...y chau,/ vamo a dormir".

Sobre una línea melódica ascendente de considerable amplitud, el léxico "popular" —siempre en tensión con otros estratos de la lengua— domina el vocabulario, en imágenes exasperantes que bordean el expresionismo, si bien respetando con bastante fidelidad los grandes temas del tango: el amor edípico, la mujer traicionera, la decepción del presente y la incertidumbre ante el futuro. El estilo discepoliano, sin embargo, ya era claro y contundente: el pasado no es la pureza del origen, sino la puesta en escena de un gran engaño: "La gente me ha engañao desde el día en que nací". No hay idealización posible, no hay nostalgia. Tampoco hay posibilidad alguna de modificar la realidad. Sólo queda, en el plano expresivo, la inteligencia escéptica que da cuenta de las máscaras que han caído. No hay revancha posible: "No tengo ni rencor, ni veneno, ni maldad/ Son ganas de olvidar, terror al porvenir!/ Me he vuelto pa'mirar, y el pasao me ha hecho reír.../ Las cosas que he soñao, me cache en dié, ¡qué gil!/ Plantate aquí nomás, alma otaria que hay en mí,/ Con tres pa'que pedir, más vale no jugar.../ Si a un paso del adiós no hay un beso para mí,/ cachá el bufoso... y chau... ¡vamo a dormir!"

Pero el retorcimiento de *Tres esperanzas* se amoldaba a la psicología de los personajes de *Wunder Bar* y a sus situaciones, aunque es probable que Enrique lo haya escrito al margen de toda situación teatral. Fuera de aquel contexto, la negatividad discepoliana, despojada de su humor agudo, se convierte en una variación extrema y menos sutil de *Yira... Yira...*

La crítica reparó en el "mensaje" discepoliano. Clemente Moreno, en *Sintonía*, probó una explicación un tanto redundante, en la retórica de la época: "Renunciamiento total frente al panorama de la vida. Un ansia loca y santa de arrojarse de bruces contra el suelo, negándose a todo, y así poder llorar larga, desesperadamente como un niño angustiado".

La imagen del Discépolo amargo y desilusionado de la vida, esa otra cara del hombre afable y chispeante que todos veían pasear por los cafés del centro del brazo de Tania, ya formaba parte del imaginario social. El "toque discepoliano" era una de las formas de representación de la angustia urbana.

Entusiasmado por la recepción de la opereta de Herzoc y

Farkas, Enrique preparó en pocas semanas *Winter Garden*, comedia musical de Walters y Callahan, también adaptación de Ricardo Hicken, que se estrenó el 7 de septiembre en el Monumental. Esta vez sin Armando, las cosas no anduvieron muy bien. La debilidad argumental no pudo ser compensada por la rítmica del music hall y los números musicales. La pieza contaba las desventuras de un empresario que no puede cumplir con ciertos compromisos contraídos y trata de distraer a los asistentes a su dancing con diversos números. En un momento determinado, Tania cantaba *Quien más quien menos...*, la última creación de Enrique, una buena razón para recordar en el futuro a *Winter Garden*. El tema pronto encontraría otra buena versión en la voz de Alberto Gómez.

Si bien el asunto de la letra repetía un clisé del tango-canción —la noviecita que termina sus días "perdida" en un cabaret— el estilo discepoliano se hacía presente con toda su originalidad: un apóstrofe se convierte en confesión resignada, crónica de un descubrimiento en tiempo pasado. Alguien cuenta una historia terrible porque ya ha perdido toda ilusión. El contrapunto entre el pasado y el presente pone al descubierto el desencanto, la pérdida de la inocencia primigenia.

Una vez más, sobre el fondo de una música con aire de canzoneta, las imágenes remiten al expresionismo: "Te vi saltar sobre el mantel, gritando una canción.../ obscena y cruel, en tu embriaguez, /ya sin control mostrar —muerta de risa—/ al cabaret tu desnudez... /Bizca de alcohol, pisoteando al zapatear/ entre los vidrios tu ilusión..." Los versos finales, de clara ascendencia teatral y definitivamente "grotescos", sobrevivirían entre lo mejor de Discépolo: "¡Quien más... quien menos... pa mal comer!/ Somos la mueca de lo que soñamos ser". A pesar de su escasa repercusión, este tango fue siempre uno de los preferidos de Enrique. Lo iba a recordar con afecto y orgullo: había logrado contar una historia terrible en menos de tres minutos.

La idea teatral que originó *Winter Garden* era interesante. La distracción pergeñada por el empresario era el "contenido" de la pieza. Un crítico señaló el linaje pirandelliano de Enrique, algo bastante obvio: su realización mostraba el reverso de la escena, expresaba "la vida del teatro y el teatro de la vida". Pero algo falló en *Winter Garden*. Enrique sacó por lo menos dos conclusiones de aquel traspié: Armando no era un director fácil de reemplazar y ninguna fórmula tenía asegurado el éxito, esa cosa tan esquiva

e ingobernable, que tantas veces lo había visitado y tantas otras ignorado. Quizá por eso volvió más de una vez a *Wunder Bar*, como quien vuelve a un lugar querido. Allí el éxito era una certeza.

III

Aquel cabaret alemán adaptado al Buenos Aires de la crisis fue, en el futuro, el mejor recuerdo de las muy activas temporadas teatrales de 1933 y 1934. También un gran aliciente. Las victorias de *Secreto*, *Tres esperanzas* y otras composiciones demostraban la buena relación que se había entablado entre el Discépolo "teatral" y el autor de tangos.

De allí al cine había un paso corto, que Discépolo dio antes de que terminara 1934. Mario Soffici lo volvió a convocar para una labor cinematográfica, por cierto más profesional que la vivida en Mendoza en los años 20. Esta vez Discépolo no iba a moverse ante una cámara de cine. Su tarea, no obstante, era sumamente importante: iba escribir un par de temas musicales, en colaboración con Amadori, para el filme *Alma de bandoneón*. La película necesitaba canciones pegadizas y contundentes. Discépolo era la persona indicada para aportar sonidos que resumieran el contenido del guión y que, a su vez, cobraran vuelo propio, saltaran las vallas de una música "programática". Se trataba de un recurso netamente teatral, que el cine sonoro ya había incorporado con éxito, como lo estaban corroborando las películas de Gardel.

La producción de *Alma de bandoneón* corrió por cuenta de Ángel Mentasti, un promisorio empresario italiano del que Enrique se había hecho muy amigo unos años antes, cuando el fundador de Argentina Sono Film trabajaba como representante de las películas de la New York Film. En pocos meses, Discépolo terminó los temas que se le habían encargado y colaboró con el libro de la película, una historia de triunfos tangueros bastante parecida a la de *Tango* y *Los tres berretines*.

Junto a *Pero el día que me quieras*, *Alma de bandoneón*, *Tu sombra* —las últimas dos en colaboración con Amadori, también autor de *Horizontes*—, un tango, *Cambalache*, llamó la atención de todos. Los que conocían la obra de Discépolo vieron en la

nueva pieza la continuación de *Qué sapa, señor*. Años más tarde, Amadori insinuó haber participado en la escritura de *Cambalache*. Si así fue, se trató de alguna colaboración pequeña, porque el nuevo tango era de neto corte discepoliano, en la línea de *Qué vachaché* y *Qué sapa, señor*....

Tenía una letra desesperanzada, llena de sarcasmo y con la máscara cínica que apenas cubría un duro enjuiciamiento moral del mundo. Si bien nadie pudo imaginar el éxito que el tango tendría después de 1935, tanto Soffici y Mentasti como los actores Libertad Lamarque y Santiago Arrieta, protagonistas de la película, se dieron cuenta de que los minutos de *Cambalache*, en la voz de Ernesto Famá, iban a ser decisivos en el rodaje de *Alma de bandoneón*. No estaban equivocados: un tango en el momento oportuno podía mejorar un cine discreto, que apostaba todas sus fichas al interés despertado por el sonido.

Con *Cambalache*, Discépolo logró su letra más referencial y ambiciosa, montada a un ritmo de acentuaciones fuertes y cierto aire de milonga contenida. El mayor acierto fue poner en un primer plano al siglo XX, "problemático y febril". Ya no se trataba de una historia individual, sino de un agudo diagnóstico del mundo contemporáneo, mundo esencialmente igual al del pasado y al del futuro. Menos "porteñista" que otros tangos —si bien Discépolo nunca había caído en el costumbrismo ciudadano—, *Cambalache* cuestionaba la idea de progreso, cara tanto al positivismo liberal como al marxismo, y repudiaba las consecuencias de la rebelión de las masas. Ideológicamente, era una letra un tanto conservadora; su fatalismo no comulgaba con las concepciones dialécticas del mundo. "¡Cualquiera es un señor! ¡Cualquiera es un ladrón!": la nivelación, el derrumbe de las jerarquías, la pérdida de referentes éticos, la mezcla de todo con todo, como en "la vidriera irrespetuosa de los cambalaches", eran las causas del suicidio del mundo. El siglo XX no era muy diferente de los anteriores, pero revelaba con procacidad el lado oscuro de la condición humana. Lo hacía "en un despliegue de maldá insolente".

Aquel tango estaba decididamente del lado del "sentido común" de la gente, y en particular del de la clase media y la pequeña burguesía perjudicadas por el derrumbe de la economía mundial. Nunca antes un tango había expresado con tanta claridad a los que no tenían posibilidades de expresión. *Cambalache* se iba a convertir en la voz de la protesta popular, una voz

desencantada y violenta que, desde la negatividad, elevaba la queja moral a un mundo sordo. Si la letra dejaba al descubierto ciertas contradicciones ideológicas y filosóficas de Discépolo, su impacto, su relación con la sociedad argentina, adquirió el carácter revulsivo de una canción de protesta. En alguna medida, *Cambalache* reunía dos caras de Discépolo: la del dramaturgo anarquista romántico de *Páselo, cabo* con la del escéptico lúcido que conocía a Dostoievski y Schopenhauer.

Otra vez, el golpe nacía del lenguaje. *Cambalache* balancea el lunfardo —de menor importancia que en otros tangos— con vocablos bien castizos y otros criollos y una apretada lista de nombres propios de gran resonancia para la época. Para ejemplificar la mezcla, sitúa en el primer "bis" al estafador francés Stavisky junto Don Bosco y una prostituta ("La Mignon"). El mafioso Juan Galiffi ("Don Chicho") se codea con Napoleón. El boxeador italiano Primo Carnera —que ese año defendía su título con el pugilista argentino Victorio Campolo en el Club Atlético Independiente— está al lado de San Martín. Los versos más sugerentes y originales, directamente extraídos de la lógica acumulativa de los cambalaches, son los que cierran la sección: "Y herida por un sable sin remache/ ves llorar la Biblia contra un calefón".

No era común que un tango horadara con tanta agudeza la superficie del mundo contemporáneo en busca de sus flaquezas morales. El instrumento de la crítica era de gran originalidad. Como los titulares del diario de Botana, la letra de *Cambalache* graficaba la importancia que los medios de comunicación empezaban a cobrar en un proceso que fue aumentando su intensidad con el transcurso de los años. Si en *¡Victoria!* la Emulsión de Scott aludía directamente a un producto muy publicitado en el Buenos Aires de 1929 y *Justo el 31* mencionaba al famoso circo Sarrasani, en *Cambalache* fueron los titulares mismos de los diarios los que suministraron algunos de los datos para la crítica del mundo.

De los personajes de la galería internacional citados, Stavisky era tal vez el de mayor actualidad cuando se estrenó el tango. El 6 de febrero de 1934, mientras Discépolo escribía el primer borrador de *Cambalache*, el gobierno de Chautemps dimitía después del escándalo Stavisky, en una Francia asediada por grupos de ultraderecha. El gobierno cesante se había involucrado en un fraude financiero cuyo artífice, Sacha Stavisky, había facilitado el enriquecimiento ilegal de destacadas figuras del

parlamento francés. La comparación entre la corrupción en un país de Europa y la hipocresía de un gobierno argentino fraudulento y estrechamente ligado a poderosos grupos económicos del exterior no fue una casualidad. Stavisky era, en 1934, el símbolo mundial de la corrupción del poder político y la inmoralidad de un capitalismo liberal amenazado por la izquierda y sobornado por la derecha.

Cambalache tuvo la actualidad de un diario y la agilidad de un tango fácil de silbar. Fue como una primera plana en pentagrama, interpretada por una voz crítica decepcionada, que advierte, una vez más, la ingratitud de un mundo insensible a los valores éticos: "Hoy resulta que es lo mismo/ ser derecho que traidor.../ Ignorante, sabio, chorro,/ generoso o estafador.../ Todo es igual... nada es mejor.../ ¡Lo mismo un burro / que un gran profesor! /No hay aplazaos, ni escalafón,/ los inmorales nos han igualao.../ Si uno vive en la impostura/ y otro roba en su ambición,/ da lo mismo que sea cura,/ colchonero, rey de bastos,/ caradura o polizón...".

La imagen del cambalache fue uno de los grandes aciertos de aquel tango, si bien, como metáfora del caos y la superposición, no era completamente novedosa en 1934. La policromía de las ferias y los "teatrillos de utilería" de Raúl González Tuñón no era muy diferente de las casas de trueque. El cambalache es el lugar de la reventa y el regateo, el purgatorio de las cosas que esperan una segunda vida en otras manos. Se trata de un espacio en el que cohabitan, silenciosamente, un sinnúmero de objetos desperdigados, retazos de la vida moderna, una acumulación absurda e inconexa como la vida misma. El término proviene del antiguo "cambálachar", y habría sido tomado a fines del siglo XVI del portugués. La etimología de la palabra remite a "cambar", luego "cambiar".

Si en *Caramelos surtidos* las tensiones surgen de la convivencia difícil del barrio pobre, el heredero del conventillo de los inmigrantes, en *Cambalache* es la civilización toda la que exhibe sus fragmentos más disímiles, en reunión perversa. La imagen del infierno borra toda esperanza en el futuro, si bien habrá, al menos, justicia divina: "Que allá en el horno nos vamo a encontrar". Pero ese verso no dejó a su autor satisfecho. Durante años, le confesó a sus amigos que "vamo" no lo conformaba. La supresión de la ese, más por razones métricas que de modo, sonaba forzada, pero no encontraba otra manera de resolver uno

de los tantos problemas lingüísticos y musicales que lo preocupaban. Desde luego, el dilema de una letra no iba a mermar la agudeza y la gracia de un tango emblemático. Un año después de ser concebido, Sofía Bozán lo estrenó en el Maipo y el país entero lo adoptó como síntesis perfecta y paradójicamente ejemplar de la sociedad contemporánea.

Con el tiempo, las otras canciones de *El Alma del bandoneón* quedaron opacadas por *Cambalache*. En su momento, sin embargo, tuvieron bastante éxito. El tema que daba título al film —o viceversa— identifica al yo lírico con un bandoneón. El instrumento prototípico de Buenos Aires y el tango lleva en su sonoridad el dolor y el fracaso de los argentinos. El "personaje" del tango reconoce, después de una desilusión, que la voz de bandoneón es auténtica, porque es como la de él después de haber sufrido. Se comprenden mutuamente después de vivir y padecer. En alguna medida, lo que le confiesa al instrumento es lo que comúnmente se dice del tango como género popular: para "entenderlo" es necesario haber vivido algún desengaño.

Alma de bandoneón tiene algunos aciertos poéticos interesantes. El empleo de metáforas un tanto extrañas al mundo del tango —"sos una oruga que quiso/ ser mariposa antes de morir"— y la fuerza revulsiva de las palabras son elementos atractivos. La segunda parte bien podría verse como una síntesis de la filosofía del autor: "Fue tu voz, bandoneón,/ la que me confió el dolor/ del fracaso que hay en tu gemir./ Voz que es fondo de la vida oscura/ y sin perdón.../ del que soñó volar,/ y arrastra su ilusión, llorándola!".

También desde un punto de vista musical *Alma de bandoneón* es atrayente. Sobre el comienzo de la segunda frase, y por dos compases, se dirige a otra región armónica. La segunda parte presenta el lirismo, ya por entonces inconfundible, del Discépolo más "cantable". De todas maneras, la música está subordinada a la letra: hay una diferencia de calidad evidente. Lo mismo puede decirse del vals *Tu sombra*, compuesto siguiendo el modelo de *Sueño de juventud*, sin lograr su encanto, y *Pero el día que me quieras*. Si bien las músicas de los tangos de Discépolo posteriores a *Cambalache* siguieron despertando algún interés —la alianza de melodía y letra eximió a ambas de un enjuiciamiento por separado— todo parecía indicar que la musicalidad intuitiva de Discépolo, su oído infalible y creativo, ya lo había dado prácticamente todo en 1934.

CAPÍTULO 10

Un tango en Tetuán

I

El gobierno de Agustín P. Justo se propuso volver a la moral victoriana, en clara consonancia con una época restrictiva y represiva que reaccionó contra el desenfado liberador de los años 20. El liberalismo seguía siendo la doctrina económica vigente, pero se empezaba a registrar un sensible incremento del intervencionismo, impulsado por el corte en el flujo de capitales internacionales. Con la presidencia de Justo, a partir del 20 de febrero de 1932, el Estado concentró mayor poder que en otros tiempos y lo empezó a ejercer de diversas maneras. Si bien en la época de Yrigoyen se habían dado algunos casos de censura y la moral imperante en la sociedad era, al fin y al cabo, la moral burguesa, los años del "fraude patriótico" serían de acrecentamiento del control social y de un fuerte recorte de la libertad que se había vivido en el decenio radical.

El tango, expresión de los sectores populares y la clase media pauperizada, fue objeto de censura en reiteradas ocasiones. En 1933, mientras en Londres el vicepresidente Julio Roca negociaba la permanencia argentina en el mercado británico de carnes, se desató una campaña contra las letras de tango. Para las autoridades nacionales, cada día más interesadas en ejercer algún tipo de control sobre la emergente radiofonía y los medios gráficos, el tango-canción era sinónimo de lunfardo, y éste implicaba grosería y mal gusto, a la vez que remitía al origen carcelario y pecaminoso de una jerga y una música. La presión de los grupos nacionalistas se hacía sentir. Para estos, el tango era el producto

no deseado de la historia argentina reciente, algo alejado de lo genuinamente argentino que había tapado, como consecuencia de la invasión de inmigrantes, el verdadero rostro de la nación.

El Ministerio del Interior empezó a ejercer una vigilancia bastante estricta sobre las publicaciones, básicamente en relación con lo político pero con algunas observaciones sobre el quehacer cultural. Por su parte, la flamante oficina de Radiocomunicaciones de Correo y Telégrafo inauguró una nueva exigencia: desde mediados de 1934, las emisoras de radio debían presentar copias fonográficas de las audiciones, así como listados de temas musicales irradiados.

Si bien las medidas no fueron muy firmes, a las condiciones desfavorables generadas por la crisis se sumó una campaña aristocratizante que trató de ocultar y marginar una música que poco tiempo antes había reinado en una cultura popular orgullosa y expansiva. El tango entró así en su etapa más oscura: escasez de trabajo, poco espacio en diarios y revistas —*Caras y Caretas* prácticamente lo erradicó de sus páginas— y un cuestionamiento artístico que, si bien no le restó mucho público a la especie, afectó su circulación y minó la confianza de los compositores y autores.

Enrique y Tania estuvieron entre los pocos artistas del género que continuaron trabajando con cierto ritmo, quizá porque lo de ellos estaba más en el teatro que el tango propiamente dicho. Además de los compromisos escénicos, Tania firmó contrato con radio Prieto y Radio París. En mayo de 1934 pasó a la cada día más influyente Radio Stentor, con el acompañamiento del pianista Lalo Scalise y su trío.

Un retrato fotográfico de Schonfeld difundió el rostro de Tania en varias revistas de aquel mes. Se la vio enigmática, envuelta en pieles y calzando un gorro enjoyado. Las cejas con delineador se pierden, finas y largas, bien lejos de la nariz, un punto problemático que el buen fotógrafo logró disimular. Los ojos, con luz propia, son la farola de la foto, el núcleo de un retrato Art Déco concebido como complemento visual de *Confesión*, *Secreto* y *Barcarola del Riachuelo*, entre otras atracciones del repertorio.

Las cancionistas mantenían encendida la llama del tango en plena crisis económica y de difusión: Rosita Quiroga en Splendid, Azucena Maizani en Fénix, Tita Merello y Mercedes Simone en Nacional, Libertad Lamarque en Belgrano. Esta última estaba en pleno ascenso. Aún no era la gran estrella del cine nacional, pero

antes de terminar el año era declarada "Miss Radio 1934" por los lectores de *Sintonía*. Tania salía muy rezagada en la encuesta, pero seguía siendo una figura atractiva y bastante cotizada en el mundo de la radio.

Al arreciar los ataques al tango, muchos citaron a Discépolo como ejemplo del nivel artístico que el género podía alcanzar en determinadas circunstancias. Curiosamente, el nombre más revulsivo entre los cancerberos del idioma —en las letras de Discépolo el lunfardo se explayaba sin complejos— se convirtió en el representante más prestigioso del tango. En alguna oportunidad, Enrique y Tania conversaron amistosamente con Justo. Tania lo recordó más tarde como "un anciano fino, de conversación fluida y galana, muy insistente en una sonrisa que no disimulaba su autoridad y acaso su astucia. Si era el zorro que algunos pintan, no podría confirmarlo: inteligentes recursos no le faltaban para serlo".

La pareja nunca planteó una confrontación directa con ninguna figura del poder. Muy por el contrario: el culto a la amistad y la inagotable gentileza de Enrique y Tania no tenía límites ideológicos. Quizá para Justo, que había aplaudido *La Perichona* y conocía el talento de Enrique, era posible separar la potencia crítica de los tangos discepolianos de su carismático autor.

Enrique no era melifluo ni mucho menos. Pero evitaba los choques directos —cuando los practicó no le fue nada bien—, optando siempre por un estilo generoso y amplio. Esto no le impedía establecer diferencias claras, pero sólo reconocibles para sus más íntimos amigos. Entre el fluido diálogo que solía tener con el ex presidente Alvear, muchas veces a la salida del teatro, y alguna que otra reunión protocolar con Justo, había una distancia significativa, pero esta no era percibida por la mayoría de la gente.

Tania, en cambio, se dejaba seducir con facilidad. Los oropeles que rodeaban a los gobiernos conservadores y las grandes fiestas de la oligarquía terrateniente eran un imán al que no se podía resistir. La imagen mundana que la pareja se ganó durante esos años fue, en gran medida, obra de Tania, si bien Enrique no se opuso y acompañó con una sonrisa más entusiasta que resignada.

Un editorial de *La canción moderna* se lamentaba de que Discépolo estuviera entregado a las actividades teatrales en detri-

mento de los tangos. Esto no era exactamente así, porque tanto en *Wunder Bar* como en *Winter Garden* se acababan de estrenar tangos que iban a cobrar mucha fama con los años. Discépolo no era un desertor de la música ciudadana, pero tampoco era un autor convencional. "Es el único que puede darnos algo completamente nuevo", señalaba la publicación de Julio Korn, no sin antes confrontar la seriedad tanguera con la liviandad literaria del fox trot ("vive dando vueltas alrededor de un tema ridículo como es el botón del chaleco desprendido") y la superficialidad de la canción alemana ("plagada de sandeces estudiantiles").

Secreto figuró entre las canciones más populares de 1933, pero no por ello el tango como especie se vio liberado del acoso: el poder lo cuestionaba con violencia inédita y la mayoría de los autores le hacían un flaco favor a la especie regalándole letras insulsas, como si se tratase de los primeros síntomas de una decadencia. Discépolo compartía la mirada crítica del periodismo musical, pero tenía esperanzas en el futuro del tango. Acababa de conocer al joven Homero Manzi, militante radical que pronto batallaría en las filas de FORJA, una escisión del partido de Yrigoyen que iba a organizar una implacable crítica al régimen imperante.

La poesía de Manzi, muy distinta en forma y contenido a la de Enrique, ya se había manifestado en 1926 en *Viejo ciego*, tango con música de Sebastián Piana. Su autor tenía por entonces 14 años, acababa de llegar de Santiago del Estero y ya se perfilaba como una de las grandes revelaciones de la lírica popular. También estaba Cátulo Castillo, el hijo de González Castillo, y el agudo Enrique Cadícamo.

Discépolo no estaba solo, pero el primer quinquenio de los 30 lo tenía a la cabeza del género. Su figura no tenía parangón y su letrística era considerada la expresión más acabada y realista del gran temario nacional. "Sus letras son un estado de la época", dijo Héctor Bates ese año, en su columna semanal de Radio Stentor. "La amargura de sus tangos no es la del débil; son más bien rebeldías tristes de hombres fuertes, como él lo dice y tiene razón."

Otros autores podían ubicar sus temas en el podio por algunos meses, pero la ciudad siempre volvía a Discépolo, porque Discépolo era "el alma de Buenos Aires". El nexo entre la poética discepoliana y los avatares urbanos se había asentado de tal manera que la correspondencia entre ambos términos acabó

por cristalizar en una filosofía popular, acaso la primera que Buenos Aires podía reconocer y experimentar con más orgullo que pesimismo.

En una época de grandes desilusiones y crisis social y política, *Yira... yira...*, *Confesión*, *Secreto* y más tarde *Cambalache*, entre otros títulos, se escuchaban como pequeños manuales de filosofía cotidiana. Había emergido la sabiduría del hombre de la calle, hombre desencantado pero con reservas morales recubiertas de una máscara escéptica y cínica. Una forma artística relativamente nueva venía a prolongar, en el lenguaje del tango, la vieja aspiración de los ensayos de interpretación nacional. Pero Discépolo no hablaba expresamente de Buenos Aires, aunque la ciudad palpitara en sus letras, ni se demoraba en descripciones costumbristas sobre el ser argentino si bien ningún detalle le era indiferente. Sus dramas o "novelas en tres minutos", como gustaba definir a sus tangos, eran terrenales y abstractos a la vez. No podían suceder en otro lugar que no fuera una ciudad grande y cruel, pero no eran tributarios de las tradiciones referenciales del género. Había en Discépolo un efecto de grandeza y profundidad que nunca pasó inadvertido.

No dejaba de sorprender el hecho de que tal repercusión naciera de unas pocas canciones. Discépolo no era —nunca sería— un autor muy prolífico. Hacia 1934, llevaba compuestos quince tangos con letra, una cifra bastante modesta en comparación con las producciones de otros autores. Desde entonces, el ritmo de escritura iba a disminuir notablemente, en forma inversamente proporcional al éxito y permanencia de sus primeros trabajos. Esto terminó provocando los celos de otros autores que, como Enrique Cadícamo, tenían decenas de piezas registradas y grabadas y que, sin embargo, nunca llegaron a cobrar en SADAIC las suculentas primas autorales de Enrique. En contra de la lógica de las industrias culturales, Discépolo logró definir un espacio propio a partir de la condensación y la síntesis.

Desde otros ámbitos, otros diagnósticos del ser nacional y sus aledaños: *Radiografía de la pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada, había coincidido en el almanaque con las funciones de *Wunder Bar*, y compartía estantes de las librerías del centro con la flamante sexta edición de *El hombre que está solo y espera*. Los escritores de Boedo, desde Elías Castelnuovo a Roberto Mariani, estaban en plena efervescencia, y uno de ellos, Nicolás Olivari, era amigo de Enrique; con él compartía ciertos rasgos estilísticos y temáticos.

Discépolo dialogaba intensamente con los escritores de su tiempo y con los del pasado. Lo hacía sin frenos. Su mirada inquieta leía textos de diversas procedencias, cruzando influencias dispares y borrando en su audaz operación las inhibiciones que solían fragmentar el universo cultural de la época. Por esos años, su biblioteca se incrementó con los libros de García Lorca —algunos de ellos obsequiados por el granadino cuando visitó Buenos Aires en 1933— y una edición en cuerina de las piezas de teatro de Shakespeare. Confesaba, con picardía infantil, no haber leído *El Quijote*, y no sentía ningún pudor por atesorar y consultar en más de una ocasión toda la poesía de Bécquer. Era amigo de varios libreros porteños, particularmente de Juan Vehil. A través de él había tomado contacto con los textos de Ramón y Cajal, Marx, Kierkegaard y Nietzsche, repertorio heterogéneo que cobraba vida en la lectura inquieta y fragmentaria del "filósofo del tango", según lo había bautizado Dante A. Linyera.

Discépolo estaba al tanto de la producción tanguera, muy golpeada por la crisis pero aún viva y tenaz, a la vez que se empeñaba en ir al teatro y al cine. Este último lo intrigaba y atraía cada vez con más fuerza, si bien rara vez aguantaba una proyección completa. Admiraba el cine alemán, en particular el del período expresionista, disfrutaba con las comedias norteamericanas y seguía con bastante atención la evolución del flamante cine sonoro argentino, pero carecía de la mínima dosis de paciencia para ver una película de cabo a rabo. Algo similar le pasaba con los conciertos en el teatro Colón, si bien para la música tenía una paciencia especial. En sus brazos, Enrique calmaba su ansiedad y se reencontraba con el destino de Santo.

Una columna del diario *El Mundo* le resultaba particularmente interesante: "Aguafuertes porteñas", de Roberto Arlt, amigo de Tálice y gran admirador de Armando. Hacia mediados de los 30, Arlt era uno de los escritores más leídos de la Argentina y quizá el periodista más cotizado. Muchos, empezando por el propio Enrique, notaron el parecido: Arlt hacía en la crónica periodística lo que Discépolo en los tangos. Ambos conocían a la perfección el mapa social de Buenos Aires, sus contrastes, su vida marginal y sus luces céntricas. En cierta medida, sus "personajes" se distanciaban con lucidez de la clase media desprotegida y resentida, pero más de una vez se confundían con sus códigos y obsesiones.

Tanto Arlt como Discépolo horadaban el mundo de la moral burguesa desde una posición excéntrica: no habían recorrido los caminos tradicionales de "las bellas letras". Uno se elevaba a la literatura desde el periodismo y la lectura de folletines y el otro había saltado de la plataforma más o menos segura del teatro a los rápidos del tango-canción. Compartían la devoción por Dostoievski y sus criaturas, la pasión teatral y un amor turbulento por Buenos Aires.

En 1928, Arlt había citado con desdén la letra de *Esta noche me emborracho*, pero años más tarde se descubrió en acalorada lucha contra Monner Sans y otros enemigos del lunfardo: "Los pueblos bestias se perpetúan en su idioma, como que no teniendo ideas nuevas que expresar, no necesitan palabras nuevas o giros extraños; pero, en cambio, los pueblos que como el nuestro están en una continua evolución, sacan palabras de todos los ángulos, palabras que indignan a los profesores, como lo indigna a un profesor de boxeo europeo el hecho inconcebible de que un muchacho que boxea mal le rompa el alma a un alumno suyo que, técnicamente, es un perfecto pugilista". Era el tipo de defensa a la ampliación del idioma que Enrique venía esgrimiendo desde sus primeros tangos.

Por entonces, Arlt era algo así como la voz periodística y literaria de la conciencia discepoliana. A propósito de *Stefano*, la obra de Armando con posibles influencias de Enrique, Arlt había escrito en un "aguafuerte" de 1929: "Discépolo da miedo; creo que esto es el mejor elogio que puede hacérsele a un autor que no necesita elogios. Y basta". Si bien nunca expresó tanto entusiasmo por las canciones de Enrique —Arlt no tenía muy buena relación con el tango en general—, la ponderación del grotesco tocaba indirectamente la línea discepoliana de la canción popular.

II

La nota ya estaba lista para ser compuesta y editada. Le dio una leída rápida, corrigió a mano algunas desprolijidades y la entregó al taller. No se quedó a presenciar el sube y baja de las rotativas, esa coreografía a la que estaba tan acostumbrado. Volvió a casa rápidamente, pensando en el artículo que acababa

de escribir y en el compromiso impostergable que lo esperaba esa noche en el Luna Park.

En la tarde del 11 de diciembre de 1934 los porteños leyeron la habitual columna de Carlos de la Púa en *Crítica*. Estaba íntegramente dedicada a Enrique Santos Discépolo y un homenaje que se le haría esa misma noche. El estilo del periodista era inconfundible y el perfil dibujado de Enrique exacto. Empezaba así: "Esta noche, cuando la sección bonetería tome su colectivo de regreso, y en el centro de la ciudad no queden nada más que los puntos firmes del escolazo milonguero, se va a realizar el gran homenaje a Enrique Santos Discépolo, el formidable compositor que supo radiografiar el tango para mostrarlo en su aspecto más grotesco y doloroso sin la confitura empalagosa de su música varia. Discépolo, que es poeta antes que compositor musical, fue el primer autor de tangos que hizo la música para la letra de sus composiciones y por eso es que todas ellas tienen algo que las distingue de todas y el pueblo los cantó con gusto y utilizó su filosofía gráfica para ubicar a los personajes centrales de esa farsa que se mueve en la geografía reducida del barrio o del pueblo".

El artículo del "Malevo Muñoz", como se conocía a Carlos de la Púa en los ambientes tangueros, acentuaba el sentido "filosófico" y psicológico de los tangos de Enrique: "Es el gran buceador de almas, cachador y Schopenhauer porteño. Supo sumergirse a fondo en cada tipo y volver a la superficie con una imagen feliz que lo catalogaba definitivamente". La nota terminaba siendo una especie de metatango, rescatando la marca fundamental de un estilo que, acertadamente, el exégeta asociaba al expresionismo: "Este gran dramaturgo del tango supo sacar tajada de todas las miserias familiares que pasan a nuestro lado vestidas con sus trajes de colores, los berretines inconfesables, las consumaciones baratas, las reinas del capuchino, las fiacas del café cortado, todos los vareadores y todas las milonguitas han estado suspendidos del lápiz prodigioso de este gran fotógrafo de almas, que luego deforma sus placas en caricaturas para atenuar un poco el dolor (...) Discépolo es nuestro gran Pulgarcito Filarmónico..."

Enrique leyó con alegría el elogio del periodista. No era la primera vez que el poeta de *La crencha engrasada* exaltaba el arte discepoliano, pero esta vez el artículo tenía el sabor de los buenos augurios. Enrique y Tania estaban haciendo las valijas con las que emprenderían un viaje a España, y los amigos habían preparado

un verdadero festival de tango para despedirlos. No iba a ser un viaje común y corriente.

Consideraron a España como estación central de varias excursiones entre artísticas y turísticas a los puntos del mapa tantas veces soñados por Enrique. Fueron con músicos, repertorio y la misión "evangelizadora" iniciada muchos años antes por Manuel Pizarro y continuada por Carlos Gardel, Julio De Caro y Azucena Maizani, entre otros adelantados. Enrique y Tania formaban una dupla perfecta para mostrar el tango en el exterior. Ella cantaba con gracia cosmopolita y él era un *causeur* chispeante e inteligente. Aquello prometía ser algo más que una troupe de músicos de tango disfrazados de gaucho luchando contra un ambiente adverso.

La idea era extender a Europa el espectáculo tanguero que Enrique había creado a comienzos de los 30 y que proseguiría más tarde en la radio. Algunos datos históricos, algunas anécdotas, la figura chaplinesca del autor inventando una dirección orquestal y una cantante que interpretaba la inspiración de su pareja: no se trataba de un número de tango común y corriente. Tampoco era una revista, género tan costoso y difícil de llevar de un lugar a otro. La modalidad inventada por Enrique combinaba perfectamente la didáctica con el arte y la amenidad de la representación con el contenido dramático del tango canción.

Los ecos del éxito de *Yira... Yira...* en España y Francia fueron el disparador del viaje. En el Buenos Aires de 1934 no había muchas atracciones para retener al inquieto Discépolo. Tampoco sobraban las ofertas de trabajo. *Wunder Bar* era un éxito, incluso en su reposición de ese año, pero bajaba de cartel el 4 de noviembre, con su ciclo ya cumplido. Además, desde su debut en el Casino de Buenos Aires, Tania no había vuelto nunca a su país de origen.

Otra motivación eran las cartas que Armando les había mandado entre julio de 1931 y octubre del 32 desde Nápoles y Roma. El apellido de Santo había regresado, triunfal, al origen. Enrique recordaba muy bien los conceptos que el crítico Nino Bolla había vertido sobre Armando en las páginas de *L'Imperio*, y se sintió aludido: "Armando Discépolo ha creado personajes humanos, porque él es muy humano y bajo este aspecto es un escritor universal. A menudo, la risa de Discépolo es la máscara del dolor y viceversa". Tan clara comprensión del grotesco

merecía al menos una peregrinación. Italia era uno de los sitios anotados en la libreta de viaje.

Europa era una realidad tangible. Para Enrique, viajar se había convertido en una necesidad imperiosa e impostergable. Tramitaron un préstamo bancario y le pidieron prestado 300 pesos a Luis César Amadori. Enrique se comprometió a devolver el dinero puntualmente, cuando regresaran de Europa. Por todo ello, el viaje imaginado se transformó en una apuesta a todo o nada. Si las cosas no iban bien, volverían al país sin un centavo y varias deudas. Si todo sucedía como lo habían planeado, quedaría abierta la puerta para futuros contactos y un cúmulo de experiencias invalorables.

El festival en el Luna Park emocionó a Enrique. Sumaron adhesiones el Círculo de la Prensa, la Sociedad de Autores y otras instituciones, y un auténtico fervor popular envolvió la noche. Enrique se sabía reconocido y querido, dos adjetivos que lo obsesionaban, pero hasta ese momento nunca había sido objeto de homenajes ni distinciones. Fue la forma escogida para manifestar el reconocimiento lo que lo conmovió: el mundo del tango, sobreponiéndose a las dificultades que hipotecaban su futuro, se unió alrededor de su autor mayor.

No faltó nadie a la cita. Allí estuvieron Ignacio Corsini, Francisco Lomuto, Julio De Caro, Ernesto Famá, Sofía Bozán, Fernando Ochoa, Azucena Maizani, Pepe Arias. Discépolo presentó su *Historia del tango en 2 horas*, respaldado por una orquesta gigante. 60 instrumentistas, reclutados de las orquestas de Donato, Canaro, De Caro y Lomuto, transitaron por Villoldo con *El choclo*, por De Bassi con *El caburé*, por Donato por *Julián* y así hasta llegar al propio Discépolo, a través de *Confesión*, *Esta noche me emborracho* y una muy aplaudida versión de *Yira...Yira...*. Entre las voces, lucieron las de Ignacio Corsini, Tania, Alberto Vila, Azucena Maizani y Sofía Bozán.

La apoteosis del tango terminó bien entrada la madrugada. Enrique y Tania volvieron al departamento de Cangallo, con la excitación por lo vivido y la ansiedad por el viaje programado. Antes de dormir, repasaron, una vez más, el mapa de España que pensaban explorar exhaustivamente. Todo estaba listo para la partida.

Dos días después del festejo en el Luna Park, se reunieron en la zona de embarque con los otros viajeros. Lalo Scalise iba a ser el pianista de la gira. Andrés Romeo se hizo cargo de las cuestio-

nes administrativas que resbalaban sobre Discépolo. Luis Gandolfo, un joven que más tarde fue ejecutivo de la Víctor, y Carlos Bidart, con su esposa e hijos, completaban el reducido grupo inicial.

La idea era formar una orquesta con músicos españoles. Scalise llevaba una carpeta con las "particellas" para los distintos instrumentos. Los detalles de estilo y expresión serían impartidos *in situ* por Enrique, un maestro de ceremonias que se animaba a dirigir intuitivamente toda orquesta de tango que se pusiera a su alcance.

Unos días antes de la partida, Enrique intentó, sin éxito, convencer a la madre de un joven bandoneonista llamado Aníbal Troilo de que permitiera al muchacho sumarse al viaje. Discépolo y Troilo se habían conocido a comienzos de ese año, en un cabaret en el que Pichuco empezaba a hacerse oír. Semanas más tarde, Enrique lo había invitado al departamento de Cangallo para que se sumara a Scalise y Vardaro en un trío que podía haber sido la base instrumental de la gira por Europa. Pero cuando llegó el momento de la partida doña Felisa se opuso terminantemente. El lugar de Troilo lo ocupó Horacio Pallas, si bien no hizo la gira completa. Troilo lloró la oportunidad perdida, pero las lágrimas no frenaron las variaciones de sus dedos. No escondió los honores recibidos: Discépolo lo había elegido a él, por la música y por la pinta que la gordura aún no había tapado. La ciudad entera tenía que saberlo.

Tania cargó las cajas de sus sombreros al *Oceanía*, el barco que los iba a llevar a España, previa pasada por Río de Janeiro. El vapor se hizo a la mar el 14 de diciembre. Esa misma noche, la pareja fue centro de atención de una fiesta a bordo, la primera de una larga serie. En esos días, Enrique descubrió el costado dionisíaco de los transatlánticos. Lo había intuido en algunos novelones de la infancia, pero, como decía su querido Pirandello, la realidad siempre supera a la fantasía. Todos cantaron, bailaron y bebieron sin límites. Bidart y su mujer, la cubana Consuelo Salvador, bajaron en Río y allí se quedaron. El resto de la comitiva siguió viaje a Madrid, alternando las fiestas con los mareos y soñando en voz alta con todo lo que harían en una Europa seducida por el tango.

III

Para Enrique, Madrid siempre iba a ser "esa ciudad donde las casas sólo sirven de pretexto a la gente para echarse a la calle". La vida callejera de los madrileños lo atrajo desde el primer día. Junto a la calidez del idioma común, había un estilo español de cultura urbana que favorecía la integración de una figura tan porteña como Discépolo. Ver a "todo el mundo viviendo en la calle", como si estuviera parado en una esquina de Buenos Aires, fue para el autor de *Yira... yira...* la mejor introducción a Europa.

Por cierto que la bienvenida que les ofreció Lola Membrives —una argentina españolizada— hizo todo más agradable y fácil. Enseguida empezaron los contactos: con Jacinto Benavente, con Federico García Sanchiz, con el actor Ricardo Calvo, con Valeriano León y Martínez Sierra, con los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. En la mayoría de los casos, se trataba de viejos conocidos de un Buenos Aires cosmopolita. ¿Qué español destacado no había visitado alguna vez la capital argentina?

Pero un reencuentro fue especialmente afectuoso y en cierto modo trascendente: Federico García Lorca fue, en algunos tramos de la gira española, un notable cicerone de Enrique y Tania. Si bien se habían conocido en Buenos Aires —Tania recordó una velada muy concurrida en el departamento de Cangallo—, la gran amiga y admiradora del granadino era la Membrives, que había oficiado de anfitriona argentina entre octubre de 1933 y marzo del 34. La estada de Lorca en Buenos Aires había sido fructífera: no sólo había frecuentado a las principales figuras de la *intelligentsia* argentina —y en particular las vinculadas al quehacer teatral— sino que había escuchado tangos en los cafés de calle Corrientes y, según contaría años más tarde César Tiempo, se había abrazado con Carlos Gardel en el hall del teatro Smart.

Lorca y Discépolo compartieron el recuerdo cercano de Buenos Aires, la actualidad de la joven República conflictuada y algunos secretos literarios. Tania citó muchas veces la imagen de García Lorca y Discépolo caminando como hermanos por las calles de Madrid, trenzados en interminables conversaciones, y una noche en la que Lorca le confió a Enrique lo que aún no

habían leído los españoles: los originales de *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejía*.

La vida social no obstaculizó la concreción del objetivo central del viaje. Recién llegados a Madrid, Enrique y Scalise se dedicaron a la difícil tarea de formar una orquesta de tango con músicos españoles. Los empresarios de los teatros Casablanca y Palacio de la Música ya habían hecho una preselección de músicos, de la que quedaron los 25 de la orquesta que, durante nueve noches consecutivas, iban a exponer ante el público madrileño un repertorio variado.

El único tema de roce entre los productores y Discépolo fue la vestimenta de los músicos. Le diría más tarde a un periodista de *Radiolandia*: "Yo quise eliminar, en nuestro caso, esa característica común a todos los conjuntos criollos que actúan en Europa, al extremo de desvirtuar, con chiripas de lamé y rosas bordadas, la verdadera indumentaria gaucha. Los muchachos de mi orquesta usaban trajes de etiqueta muy discretos".

Las actuaciones fueron inmediatamente aceptadas. A pocos días de estar instalados en Madrid, Enrique y Tania se dieron cuenta de que no iba a ser muy difícil devolver los préstamos contraídos en Buenos Aires. Los españoles estaban encantados con el tango, y en particular con los tangos de Discépolo. En mayo de 1935, los aplausos del Palacio de la Música fueron la nota principal de la sección de espectáculos de *El Heraldo de Madrid*: "Discépolo no se ha limitado a ejecutar tangos. Ha hecho algo más. Sus audiciones fueron precedidas por pequeñas 'causeries' en las que, en tono amable e irónico, les tomó el pelo a los gauchos que aparecen en las orquestas típicas y a las leyendas más o menos verosímiles que circulan en Europa sobre algunas características de su país".

Tania repuso *Cuesta abajo*, *Confesión*, *Ya vendrán tiempos mejores* y *Yira...yira...*, y estrenó *Cambalache*, ante un público complacido y bastante desconcertado. El claro tono desmitificador de Discépolo respecto a cierto estereotipo de la Argentina, empezando por la indumentaria, se correspondió con el carácter de una música que sabía ser tan amarga como sarcástica. Otra imagen del mundo del tango fue presentada en sociedad. Una imagen que respondía tanto a un criterio de verosimilitud y verdad, como a una poética de la canción porteña más teatral y expresionista.

En junio, después de hacerle el gusto a Tania y visitar Toledo

—"Uno de los sueños que solemos tener cuando nos quedamos dormidos con un libro de estampas antiguas en la mano", repasó años más tarde Enrique—, orquesta y solistas se dirigieron a Barcelona. Allí también la España Republicana, en plena efervescencia, festejó al tango a través de Discépolo, su embajador. Acababan de ser contratados por un importante circuito teatral que los llevaría por las ciudades del interior. Todo era motivo de alegría. Una muy cuidada publicidad había empapelado los tranvías con los nombre de Enrique y Tania. El mundillo catalán se había movido muy bien, y fue retribuido con los mejores tangos del momento.

Después de una festejada versión de *Esta noche me emborracho*, el teatro Coliseum de Barcelona vibró de entusiasmo con *Cambalache*, el tema mejor recibido en Barcelona. Más de un anarquista del POUM y más de un militante del Partido Socialista Unificado de Cataluña escucharon en la flamante letra de Enrique el diagnóstico más exacto y crítico de un mundo en crisis.

Las simpatías que aquel tema y su autor despertaron entre la agitada izquierda catalana no impidió que Tania, en compañía de Enrique, se demorara varias horas en la iglesia de Belén, junto a la tonadillera Ofelia de Aragón. El sentimiento religioso de Tania se había reavivado en contacto con la arquitectura y las costumbres de su país de origen. Enrique no protestó nunca. Con paciencia, y quizá también con curiosidad artística, visitó con su mujer decenas de iglesias españolas.

Una de esas visitas iba a ser motivo de inspiración para un tango que se estrenó casi una década más tarde. En el monasterio de Valdemosa, en Palma de Mallorca, Enrique tuvo una experiencia casi mística, pero directamente vinculada con la historia del arte. Sus dedos jugaron un instante sobre el teclado de Federico Chopin, quien había compartido, no sin cierta culpa, su atormentado amor con George Sand en ese refugio, a cubierto de la política pero no de la enfermedad. El costado romántico y un tanto folletinesco de Discépolo afloró enseguida: "Aquello era despiadadamente triste. Tal vez haya influido en mi ánimo el recuerdo de aquel pobre músico que tuvo que confinar su enfermedad en ese apartado rincón de la isla... Recuerdo que recorrí los corredores penumbrosos y húmedos y no podía dejar de pensar que por allí, arrastrando su tos, había andado Chopin. Me imaginé la angustia de aquel hipersensible condenado a esconder su enfermedad en ese monasterio despiadado y sin

poesía, acosado por las dos fiebres terribles: la del cuerpo y la de la creación". De aquel descubrimiento, nacería *Una canción desesperada*.

La gira por el interior les deparó algunas sorpresas, las futuras anécdotas que, incansablemente, Enrique le iba a contar a todo Buenos Aires. En un pueblo llamado Cangas de Onís, el dueño de la sala en la que iban a presentarse no estaba enterado de la actuación. En apenas dos horas, el avergonzado propietario dejó todo listo para el concierto. Como se estaba haciendo costumbre, los músicos fueron aplaudidos por una sala repleta. Nada podía interponerse entre Enrique y Tania y el público español.

En Sevilla, el recibimiento no fue menor del que les había preparado el pueblo catalán. La actuación en el teatro San Fernando fue precedida por una publicidad tan intensa que Enrique estuvo a punto de sentirse intimidado. Su entrenamiento actoral lo sacó del apuro, una vez más.

De día, Sevilla fue el sitio perfecto para el vicio del *flâneur*, con los sentidos siempre agudizados. "Sevilla es la fiesta del sol, del cielo azul y del perfume", definiría de regreso en la Argentina. "Un perfume a jazmines que inunda las calles, que parece olerse en las manos, en las sábanas, en las paredes... Un perfume que sale de las ventanas enrejadas, de una de esas ventanas misteriosas en las que una noche, emocionado, me detuve a escuchar un tango mío... Allí me sucedió algo raro. Yo, que en la Argentina jamás había soñado con escribir una zamba, la pensé y la escribí allá lejos. Fue entonces que hilvané los primeros compases de *Cascabel prisionero*. Parece absurdo, verdad, pero lo hice porque los recuerdos me empujaban y porque de esa manera, inconscientemente, me acercaba a mi tierra, esa Argentina cuya presencia volvía siempre a manotearme."

La vida de Enrique y Tania en España estuvo signada por las demostraciones de amistad y cordialidad de los intelectuales que hacían cola frente a la puerta del camarín del teatro de turno para felicitar a dos figuras que les mostraban otros matices del tango. La red de relaciones se ampliaba día a día: "chatos de manzanilla" en un mesón de Madrid, pláticas con Ricardo Calvo, trasnoches cantando tangos a coro con algunos argentinos expatriados, intercambio de impresiones sobre la Argentina y España con Eduardo Marquina.

Una vez se encontró en la Gran Vía con Raúl González Tuñón. Hablaron de España y sus castas sociales. "Ahora comprendo por

que aquí, cuando se arma un lío, todo el mundo se tira contra los curas y los militares", le dijo Enrique a Raúl. Palabras que fueron música para los oídos agudizados del hombre de *Crítica* en España.

Lo único que afligió a Enrique en esos días fue la noticia de la muerte de Carlos Gardel. En los titulares de los diarios españoles vio los restos del accidente, lloró al ídolo muerto y empezó a hacerse a la idea de que sus próximos tangos, incluido el reciente *Cambalache*, ya no tendrían un intérprete tan perfecto.

Las finanzas andaban bien. Las recaudaciones en España fueron muy buenas. En el Palacio de la Música cobraron 3.000 pesetas por función, un cachet muy alto en un país que no había escapado de la crisis económica mundial. También se enteraron de que alguien había retirado 200.000 pesetas por las composiciones de Enrique —luego, en París, un desconocido les robaría 450.000 francos—, prueba contundente de la falta de protección que padecían los autores, pero eso no empañó la corriente ascendente de buenas noticias. Enrique aprovechó el viaje para tramitar un convenio de reconocimiento recíproco de derecho autoral con el gremio de compositores españoles. Se anticipaba así a su tarea en la recientemente fundada SADAIC.

Al comienzo, las dificultades para conseguir yerba mate les provocaron alguna ansiedad. Pero pronto dieron con los distribuidores. Con fruición de drogadictos, pagaron 20 pesetas el kilo. En París todo sería más difícil: 80 francos el kilo, hasta que conocieron a un importador de la plaza Madeleine que se la vendió a 20 francos. A menos de un año de haber salido de la Argentina, Enrique y Tania, más él que ella, empezaban a extrañar algunos sabores de la vida argentina.

La escapada a Portugal tuvo su recompensa. En Coimbra fueron entusiastamente apoyados por los estudiantes, que agitaron sus capas después de cada interpretación de Tania. "La sala parecía colmada de grandes mariposas negras batiendo las alas...", le contó Enrique a la prensa argentina. La capital portuguesa los cautivó con una belleza ya entonces un tanto extemporánea: "Lisboa es un cromo anacrónico. El tiempo se detuvo allí quinientos años atrás. Tiene un ambiente colorido y dramático. Parece una postal sobre un hecho de sangre". No hubo mayores comentarios sobre la dictadura de Antonio Oliveira Salazar.

El cruce a Marruecos era algo con lo que tanto Enrique como Tania venían soñando desde hacía mucho. Para ella, pisar el

norte de África era reencontrarse con sus veinte años, cuando en su primera gira había descubierto los márgenes de una España colonial de costumbres muy diferentes de las metropolitanas. Para Enrique, en cambio, Marruecos era otra ilustración de un libro de cuentos, un lugar legendario construido con la imaginación literaria y alguna que otra referencia periodística que había que corroborar.

Se alojaron en el hotel Casablanca de Tetuán. En la primera impresión del país africano se mezcló la curiosidad por un paisaje tan diferente a los conocidos con cierto malestar por el extrañamiento que este provocaba. Esta vez nadie los esperaba, no había amigos dispuestos a trasnochar en un clima de algarabía y fraternidad. Enrique no dejó de tomar apuntes. No escondió esta primera impresión: "Marruecos es un cielo muy alto y unas estrellas muy bajas. Las casas parecen telones remendados. A la gente no la pude ver porque iba envuelta en ropa. Marruecos parece una enorme tienda de ropa vieja en la que de pronto los trajes se han echado a andar por su cuenta".

La resistencia inicial pronto cayó ante el espectáculo de una cultura inquietante y original. Una mañana fueron invitados a conocer la residencia de un potentado árabe. Llegaron a un suntuoso palacio a través de callejuelas sórdidas y escaleras tortuosas y húmedas. Los esperaba el señor del harén, a punto de cumplimentar a sus siete esposas. Sólo Tania pudo presenciar la ceremonia, ya que el carácter del acto excluía la presencia masculina. Ante ese ritual que los marroquíes exhibían con auténtico orgullo cultural, Enrique pensó que, después de todo, el del tango no era un universo tan machista.

No había en el mundo calles invulnerables a la afición urbanística de Enrique. También se habituó a caminar, audazmente solo, por esas calzadas con "telones remendados". En una de ellas, lo esperaba una emoción irrepetible. Si algo faltaba para vencer algunos prejuicios, eso lo trajo el tango. Una tarde, mientras volvía caminando al hotel, Enrique se internó en el Zoco, el barrio morisco de los mercaderes de Tetuán. De pronto, mientras un babuchero le ofrecía unos calzados típicos del país, Enrique oyó con claridad la melodía de *Yira... yira...*. Provenía de un viejo gramófono con bocina, un aparato que tendría más de 20 años de uso.

Antes que la púa de la victrola agotara su rutina circular, el comerciante, un judío sefardita, empezó a masticar el tango de Discépolo en su media lengua que mixturaba acentuaciones

hispanas con giros hebreos y el cántico morisco. Enrique no dijo nada. Se quedó detenido en el tiempo y en el espacio, sosteniendo en sus manos como un autómata un par de babuchas bordadas. Alguna vez había soñado con el éxito en su país, la revancha de su difícil biografía argentina.

Sólo él, Armando y no muchos más sabían de lo empinado del camino recorrido, de los esfuerzos y privaciones que habían prolongado la llegada del triunfo, la conquista de Buenos Aires. No había sido sencillo llegar a esa meseta en la que ahora disfrutaba de algunos manjares de la vida. Pero la recepción fuera de la Argentina nunca había estado en sus cálculos, ni siquiera había sido el argumento de sus sueños más remotos. Los aplausos españoles, dentro de todo, tenían su explicación, había una lógica cultural que los respaldaba, había una historia de diálogo internacional que hacía del tango un pariente lejano de la música española. ¿Acaso no era su mujer, su intérprete preferida y ex cupletista, una española? También las otras historias de fama estaban en una dimensión comprensible. Pero escuchar sus canciones en Marruecos era algo completamente inesperado.

Enrique balbuceó una confesión: él era el responsable de ese tango mediatizado por los melismas árabes. Al escuchar semejante revelación, el viejo babuchero se abalanzó sobre su cliente y le besó las manos. Algo arrepentido de haber develado el enigma autoral, Enrique pagó apresuradamente y salió del laberinto morisco como pudo, turbado por haberse encontrado con el otro Discépolo, el apresado para siempre en un disco, en ese lugar fugado de la modernidad.

En el futuro, ninguna experiencia se equiparó a la vivida en un rincón misterioso de Tetuán. "Y al salir de allí di por bien empleados los desvelos que me habían costado mis tangos. Todos eran poco para pagar aquel momento que me había conmovido hasta las lágrimas. Al salir a la calle con un nudo en la garganta, todos los minaretes me parecieron enanos y en la voz de los almuédanos me pareció escuchar *¡Qué vachaché!*"

IV

En el invierno del 1936 la troupe argentina ya estaba en París. Allí las cosas no iban a ser tan sencillas como en España y Portugal. El país estaba atravesando una situación social y políti-

ca muy comprometida. El gobierno socialista de León Blum era cuestionado con dureza por los partidos de derecha, y la situación de la clase obrera no era buena.

De todos modos, el tango tenía adeptos en la patria de Chevalier y Mistinguett. Esta última se había declarado, en varias oportunidades, admiradora de la música argentina y tenía un buen recuerdo de su paso por Buenos Aires en 1922. Por otra parte, músicos argentinos radicados en París, como Manuel y Salvador Pizarro, Eduardo Bianco y Juan Bautista Deambroggio ("Bachicha") tenían sus orquestas de tango, con las que animaban las noches de varios cabarets parisinos. El nombre de Carlos Gardel, lógicamente, seguía siendo el gran referente de la especie en la diáspora. Se recordaban sus actuaciones francesas, se escuchaban sus discos, y el tango, sin la intensidad de otros años, aún seguía siendo una de las principales músicas de baile. Incluso, en algunas disquerías del centro se podían encontrar tangos de Discépolo, en versiones argentinas y de otros países. En 1930, Alina de Silva había registrado *Malevaje* a su manera para el sello Pathé y las orquestas híbridas de tangos "apaches" solían frecuentar el inventario discepoliano.

Enrique y Tania fueron acogidos con todos los honores. Ray Ventura, director de una prestigiosa orquesta de jazz, preparó un recibimiento musical en la Salle Pleyel, donde, por primera vez, una expresión de música popular subió a escena. El jazz, que ingresaba en su era del swing, volvía a cautivar el oído atento de Discépolo, que hizo de su amistad con Ventura un constante intercambio de perspectivas musicales.

También en Francia era de esperar alguna discusión en torno a la vestimenta. El propietario del teatro Rex, que había encargado un gran cartel luminoso anunciando a "Tania-Discépolo et son orchestre Argentine", insistió en que el tango era música de gauchos con bandoneones. Enrique no cedió: como en España y en los otros países visitados, el frac sería el uniforme de sus músicos, mientras Tania luciría un modelo de Patou y brillantes y zafiros al estilo Cécile Sorel. En aquel espectáculo no había espacio para el exotismo. El público francés quedó sorprendido al comprobar que la más auténtica muestra de tango argentino portaba una vestimenta definidamente occidental y mundana.

Otro tema problemático fue el de la composición de la orquesta. Discépolo había conformado la suya principalmente con músicos españoles, pero de acuerdo con las leyes francesas

todo plantel instrumental debía dar trabajo a los artistas locales. A esto se sumaba el hecho de que varios músicos argentinos residentes en París estaban sin trabajo, y se acercaban a Enrique para solicitarle un puesto en la orquesta, aunque más no fuera por el tiempo que duraran las actuaciones. La presencia de argentinos varados en París —los "anclaos" del tango de Cadícamo— era preocupante, y Enrique lo supo desde el primer día que pisó suelo francés.

Algunos músicos españoles decidieron retornar a su país para ayudar a Enrique a incorporar a un puñado de instrumentistas argentinos. Scalise volvió a repartir las partes instrumentales, mientras Enrique ajustaba los detalles de interpretación y Luis Gandolfo oficiaba de traductor ante los músicos parisinos. La ley era muy clara en el tema orquestal: por cada músico extranjero, debían figurar cinco franceses. Finalmente, Enrique, aconsejado por Tania, optó por una solución geométrica. Amplió la orquesta para dar cabida a los músicos argentinos. Las presentaciones en el Palace Gaumont y más tarde en el mítico Follies Bergère —el auténtico, no la réplica rioplatense en la que Enrique y Tania se habían conocido una noche de 1928— fueron singulares por varias razones, entre ellas por la presencia en los escenarios de una orquesta cuyas dimensiones triplicaban las de todo conjunto conocido.

No obstante las demostraciones de entusiasmo del público francés, Enrique percibió la valla insalvable del idioma. Él hizo un esfuerzo para saltarla. Aprendió a leer los periódicos, imitó con oído musical los acentos de ocasionales interlocutores callejeros y descubrió las rutas de la ciudad leyendo sus carteles y marquesinas. Las librerías del Sena lo deleitaron y lo iniciaron en los rudimentos de una lengua que, a un mes del primer contacto, ya conocía bastante bien.

Obviamente, el esfuerzo no fue correspondido. El público francés no entendió el texto y las entrelíneas discepolianos. Disfrutó de la música, se dejó llevar por su pulsación a la vez muy sonora y perezosa, pero no pudo captar el sentido de las palabras cuidadosamente elegidas por Enrique para sus tangos y sus monólogos. Una parte sustantiva del aspecto teatral y poético del espectáculo se perdió irremediablemente bajo el cielo encapotado de París.

Hubo algunos consuelos. Los empresarios del sello Pathé invitaron a los argentinos a grabar unas sesiones que, finalmente,

incluyeron *Quien más, quien menos*, *Alma de bandoneón*, *Cambalache*, *De tu casa a mi casa* —un bailecito de Piana y Manzi— y un samba brasileño, *A Favella*, entre otros temas. La otra recompensa fue en una sala mítica: la noche del Follies, Mistinguett entonó en francés las primeras estrofas de *Esta noche me emborracho*, convirtiendo la velada en un momento histórico.

También en el Gaumont de Montmartre los argentinos encontraron un ambiente que les fue sumamente favorable. Como era de esperar, Enrique quedó prendido al barrio bohemio por antonomasia. Anduvo a altas horas de la noche por sus cafés, chapuceando un francés lleno de gestos que buscó complicidades que no siempre se dieron. Una noche se cruzó con Oscar Alemán. No lo podía creer. Sabía de la historia del guitarrista chaqueño con Josephine Baker, pero no lo imaginaba habitando con familiaridad la noche parisina.

Para Oscar, habitué del Chantilly de Montmartre, las cosas se habían complicado. La Baker había deshecho su orquesta, y el músico estaba poco menos que anclao en París. Música no le faltaba, en calientes *jam sessions* con otros expatriados del jazz, pero la vida se había vuelto muy difícil en un país que sentía, ahora más que nunca, el impacto de la crisis mundial. Enrique le aconsejó que volviera a la Argentina. Allí podrían hacer cosas juntos. ¿Cómo desperdiciar el talento de aquel guitarrista? Ya aparecería la oportunidad teatral para Oscar. Tal vez alguna revista musical con todo el despliegue al que Enrique era afecto, y en medio de las coristas y la rutina de los cómicos, un vibrante solo de guitarra. Pero la hora europea de Oscar Alemán aún no había terminado.

El saldo de los meses en París quedó resumido en un irónico recuerdo de viaje, quizá no del todo justo para con aquellos franceses que mostraron verdadero interés por la música de Buenos Aires: "París, al principio, da la impresión de una ciudad inhospitalaria. Pero cuando uno la conoce a fondo, cuando se adentra en su alma, cuando profundiza en la intimidad de los parisienses, entonces... entonces, es más inhospitalaria todavía. En una de mis recorridas llegué a encontrar a un francés que sabía donde quedaba América del Sur, pero lo disimulaba tanto como si fuese un secreto de guerra".

Pero no fueron las impresiones del contacto cotidiano con los franceses la causa de regreso a la Argentina. A mediados de

1936, cuando todo estaba listo para iniciar otra gira por España y quizá extender el radio de acción a Italia e Inglaterra, el levantamiento nacionalista en la península frustró los proyectos. Los músicos españoles de la orquesta quisieron volver inmediatamente a sus hogares y la aventura europea llegó a su fin. En Italia quedó sin efectivizarse un suculento contrato para el circuito Pittaluga, por un año de duración, cuyo total ascendía a 260 mil liras. Por un momento, Enrique pensó en hacerse una escapada a Roma, para interiorizarse de los términos del contrato, pero la política mundial lo desalentó. Era prácticamente imposible seguir trabajando en Europa, "la última civilización".

Enrique y Tania hicieron las valijas y se despidieron de Tomás Le Bretón, el embajador argentino en Francia, un viejo amigo del tangófilo Alvear. Le Bretón era un admirador de la pareja, y la había ayudado en la preparación del cronograma de actuaciones, además de renovarles el pasaporte diplomático. Poco antes de partir, Enrique y Tania brindaron con el embajador por el futuro del tango y la paz europea. Sabían que lo primero era más fácil de lograr que lo segundo.

El reencuentro con Buenos Aires, sin embargo, se demoró un par de meses más. Río de Janeiro era una plaza que no se podía obviar. La excitación por actuar en Brasil quedó neutralizada por el dolor y la desazón que produjo en todo el barco la noticia del asesinato de García Lorca. La guerra civil española borró todo atisbo de festividad a bordo. A diferencia del viaje de ida, el de vuelta estuvo signado por la tragedia española.

Tania, monárquica desde siempre, se afligió por la situación de su país con sentimiento patriótico y humanitario. Pensó en sus parientes españoles, simpatizantes de la rebelión franquista, pero también en las relaciones republicanas que habían hecho durante la estadía y en los inmigrantes de Buenos Aires que imaginaba consternados por el golpe militar.

Enrique tuvo una posición más democrática: en diálogo con sus amigos defendió la causa republicana, si bien, como era su costumbre, no hizo en público declaraciones partidarias. Se refirió al Apocalipsis europeo a partir de la guerra española, punto axial de una crisis internacional que pronto se iba a extender al resto del continente: "Hubiera deseado contar cosas de España, primer país que visité y que conocí mucho, pero es demasiado dolor el de este instante para recordarla; felicidad la mía de haberla conocido antes de su destrucción".

Discépolo habló de la destrucción sin establecer responsabilidades, con su típica mirada fatalista. En un momento de polarización de los intelectuales y de la opinión pública argentina, aquella actitud adoleció de cierta vaguedad y tibieza. Los vínculos de Enrique con la izquierda argentina, si bien nunca habían sido demasiado importantes, hacia fines de los 30 no eran muy sólidos. Las impugnaciones discepolianas del mundo estaban desideologizadas: esa era, en gran medida, la clave de su éxito popular y del espesor casi antropológico de su poesía, pero también la debilidad política de quién parecía estar juzgando al género humano más allá de sus circunstancias históricas.

Si el idealismo crociano había revitalizado unos años antes el panorama teatral argentino, los tangos de Discépolo lo prolongaban y combinaban con otras matrices. También lo hacían sus monólogos, reflexivos y "neutrales", vehículos de una denuncia demasiado vasta y general como para condenar a nadie en particular: "¡La cultura y la ciencia!, conquistas sobresalientes de esta civilización que ha hecho de lo imposible, lo realizable... y del pan, un artículo de joyería... ¡Si supieran qué hambre hay en el mundo! Pero hambre de pan. De ese que se vende en las panaderías... uno medio larguito, hecho de harina... ¡Qué espanto!"

El contacto con la geografía brasileña puso entre paréntesis las preocupaciones por el drama español. No las borró, sólo las suspendió, con hubiera sucedido en el dancing de Mister Wunder. El Casino Da Vica de Río hizo del tango un espectáculo primaveral, pero también una música de fondo del ruido inconmovible de las fichas de 100 mil reis y el rastrillo del bacará en el juego de punto y banca.

El corresponsal de *¡Aquí está!* en Río de Janeiro, Octavio Rivas Rooney, describió el ambiente mundano en el que Discépolo trabajó durante un mes: "Se nubla la escenografía. Se apaga la voz, se ilumina el silencio. Hay paraguayos, chilenos, españoles, italianos, dirigiendo pretendidas típicas porteñas, y de pronto, en pleno corazón de la ciudad nocturna, Tania y Discépolo reivindican el dolor proletario del tango, desde la pista lujosa de un casino aristocrático. Los mismos tangos de tantas noches porteñas. La emoción quebrada, el vuelo absorto, la severa partida de la voz hacia nuestro silencio. Todo esto canta, vibra, deslumbra, allá donde las damas displicentes juegan sus fichas..."

Al finalizar uno de tantos conciertos cariocas, aparentemen-

te lejos de las balas europeas, ya pensando en Buenos Aires, Enrique se dirigió a los argentinos, a través de Rivas Rooney. Las declaraciones trasuntaban el sentimiento del deber cumplido: "Dígales a los muchachos de Buenos Aires que el tango se está dignificando en el mundo. Hace rato que dejó de ser la música prohibida. Pero ahora, además, es la música sentida. Como una llovizna fina y persistente, el tango empapa a la larga, empapa...".

Enrique debutante. Comienzos de los años 20. Falta un tiempo para los tangos.

Mayo de 1930, Teatro Argentino. *Fin de Jornada*, con Oreste Caviglia y Miguel Faust Rocha en primer plano. Discepolín, tercero desde la derecha, fija su mirada en Caviglia.

Armando, el hermano-padre, la gran influencia de Enrique adolescente, en 1916. Se acaba de estrenar *El movimiento continuo*.

Tania firma contrato con Yankelevich en Radio Belgrano. Enrique protege con la mirada a su adorada *gallega*.

Las versiones de Gardel de *Que vachaché, Esta noche me emborracho* y *Yira... yira...* terminaron de consolidar a Discépolo como el autor esencial de la Argentina de los años 20 y 30.

a pareja con Scalise a la vuelta de Europa.

Discépolo conoció a Homero Manzi cuando éste militaba en FORJA y era crítico de espectáculos. La amistad entre los dos y más grandes poetas del tango sería indestructible.

Los primeros ocho compases
con música y letra de Discépolo.
Que vachaché, el primer tango
"con filosofía".

Discépolo por Discépolo. La versión cinematográfica de *Mateo*. La pieza de Armando, contó con Enrique en el papel de Severino. En la foto, junto a Luis Arata, un don Miguel notable.

El cine como un cielo estrellado, pasión y frustración discepolianas.

Enrique actor y director en *Melodías Porteñas.* Rosita Contreras quiere ser estrella de radio.

Enrique a comienzos de los 40. Un arlequín bien vestido.

Como en Wunder Bar, pero en el cine. *Cuatro corazones* reunió todas las facetas de Discépolo.

Fotograma de *Cuatro corazones*.
Cine con glamour, música y
algunos toques chaplinescos.

Discépolo tras las cámaras. Histrionismo siempre.

Festival de miradas. Enrique le sonríe a Paulina Singerman y Osvaldo Miranda desafía al fotógrafo, desde el fondo, como cuidándole las espaldas a su ídolo.

El hermano-padre también puede ser un socio artístico. Armando y Enrique en tiempos de *En la luz de una estrella.*

Caricaturas de Discépolo en la revista *Cine Argentino*, en 1939. Un rostro de ficción que los dibujantes de la época analizaron sin límites.

Discépolo con Fresedo, Razzano y Canaro alrededor del fuego de Troilo.

Una temporada en México. Con Agustín Lara, amistad y algunas coincidencias.

La alianza entre Perón y el mundo del tango se empezó a tejer una tarde de 1943, en el edificio de SADAIC. Discépolo no faltó a la cita.

Diana Maggi intenta consolar a un hincha de fútbol más próximo al desengaño que al resentimiento.

¡Qué cosa...!, dice con dolor Enrique en *Blum*, su última actuación.

CAPÍTULO 11

El monstruo moderno

I

El *Western World* llegó al puerto de Buenos Aires el 14 de octubre de 1936. "Recorrimos España en círculo", sintetizó Enrique mientras bajaba sonriente del vapor, al lado de una Tania resplandeciente. Con impecable traje blanco y aspecto saludable, el tanguero filósofo se reencontraba con su ciudad para deleitarla con un sinfín de historias del tango en Europa.

Los relatos de la aventura transoceánica no se iban a agotar en las charlas entre amigos. Un mes después del arribo, por los micrófonos de LS1 Radio Municipal, Discépolo y Tania pusieron "en el aire" un ciclo de canciones y música instrumental, variante porteña del espectáculo consolidado en España y Francia, con el aditamento fundamental de las pequeñas conferencias discepolianas. Dos años después de la entrevista que le hicieran los hermanos Bates en Radio Sténtor, Enrique se hizo cargo de su propio programa, como si se entrevistara a sí mismo. Todas las noches, a las veintidós, con auspicios de la firma Palmolive, se escuchó la voz de Enrique Santos Discépolo reseñando el viaje y situando al tango en la cultura de la Argentina y el mundo. Enseguida venía Tania con *Alma de bandoneón* y la serie de tangos célebres que la gente esperaba con ansiedad.

Las charlas de Enrique habían generado grandes expectativas. No era para menos: el espacio en Municipal devino en una suerte de animada crónica de viaje. Discépolo se mostraba en sus reflexiones y aguafuertes tal como era y, sobre todo, tal como la gente se lo imaginaba. Ahí estaban sus opiniones, su sistema de

valoración, su forma de ver el mundo. Un charlista incisivo y ameno compartió con todo Buenos Aires sus impresiones de viaje y su visión del mundo de 1936.

No faltó, por cierto, el tema de la cultura argentina en el exterior y el imaginario distorsionado que tanto afligía a los viajeros: "En un teatro de primera categoría, el Châtelet, entraba un cuadro de gauchos. La acción se desarrollaba en el Perú. Al levantarse el telón un coro de gauchos inverosímiles, con sus hijos pequeños vestidos también de gauchos, esperaba la llegada del matrero. Un personaje maravillosamente ridículo, que aparecía de pronto, con un cuchillo en la boca, un clavel en la oreja, sombrero mejicano, chaqueta corta de señorito andaluz, bombacha servia y bota rusa. "Je sui le gauchó de la pampá", gritaba, sacándose el cuchillo de la boca. A lo que el coro, volviéndose al público, confirmaba señalando: "sa sé le gauchó", "sa sé le gauchó..." El asesino avanza entonces con pasos muy lentos y muy largos, haciendo el cuco, y narraba con música de pasodoble su problema. Venía a cobrar una afrenta —siempre en el Perú, claro— y aseguraba que apenas ejecutase el crimen se volvería de inmediato a la "pampá", pues no quería que esa noche, como las demás, la madre se acostase sin que él le diera un beso. Como comprenderán, el viaje lo realizaba a caballo (¡de Lima a Buenos Aires en dos horas!)."

En otra ocasión, el *causeur* arriesgó definiciones de la especie musical, apuntes de una teoría del tango que en el futuro integró el abecé de los aforismos tangueros: "El tango nació en los pies. Era baile. Pero fue ganándose el alma porteña hasta llegar a flor de labios. Adquirió una gran riqueza expresiva. Se convirtió en canción... y en su sencillez de cosa espontánea, fue perfecto..." No se trataba de una mera ponderación del género popular ante posibles agresiones intelectuales. Más que justificar una existencia, Discépolo ejercía, en un estilo que no lograba desembarazarse completamente de la retórica *kitsch* de los magazines, los oficios de la crítica musical. "No creo en la eficacia del tango sinfónico... Al hacerse sinfónico, se aleja de su verdadero contenido": respuestas de este tipo, ante las inquisiciones de una prensa que buscaba afanosamente la legitimación del tango como "cosa seria", descubrían algo más que glosas literarias a la música de Buenos Aires.

Como un profeta que había vuelto del exilio, Discépolo narraba las peripecias del tango en su devenir histórico, pero

también opinaba sobre su estética. En un momento de sus presentaciones radiofónicas, dirigía a la orquesta por los carriles del tango "a la francesa". De esa manera contraponía los modos de interpretación extranjeros a la modalidad porteña, extrayendo del ejercicio una didáctica musical que tocaba, sin llegar al análisis técnico —Discépolo no era musicólogo—, el problema del lenguaje musical.

La charla del 10 de diciembre empezó con un homenaje a Pirandello: "Ha muerto un hombre que nació antes de tiempo, y que deslizó sus horas en el extraño amor de un arte inmenso. Un artista vulgar trabaja por valor material de tres picapedreros y sufre por valor de seis personas. Cualquiera. El primero o el último. Cuando Pirandello cae rendido pienso en su esfuerzo descomunal de genio incomprendido hasta hace tan poco... y me arrodillo de admiración y de respeto".

La necrológica fue casi un manifiesto, la declaración de principios estéticos y morales de un hombre de tango que reconocía en la modernidad pirandelliana algo más que una vaga fuente de inspiración: "En todos los géneros y en todas las actividades su influencia dibujó destinos, y su talento transmutó mañanas. Ha muerto el hombre que salvó al teatro del mundo de la imbecilidad y la cuadratura en que caía por hartazgo, por comercio y por aburrimiento. Ha muerto un hombre de genio, prodigioso, que empezó a triunfar de viejo y que pasó su vida luchando contra la incomprensión más horrorosa que recuerda la historia, y cuya angustia antes del triunfo es sólo comparable a la que debió sufrir el pobre Hauptman en sus cuatro muertes".

La orquesta que musicalizó las charlas, formada por jóvenes instrumentistas —Aníbal Troilo, Héctor Varela, Armando Blasco, Américo Caggiano, etcétera—, le deparó grandes momentos. Más tarde, con la voz de Antonio Rodríguez Lesende, la formación se presentó en el Monumental y otras salas porteñas, pero siempre en carácter de plantel extraordinario. Por lo pronto, aquella orquesta le daba a Enrique entidad de director, algo que lo halagaba, si bien nunca tomó aquel trabajo muy en serio. Además, le garantizaba una ocupación casi estable en Radio Municipal durante todo 1937. En efecto, con aquella orquesta numerosa —"orquesta de 50 profesores", anunciaba la publicidad de febrero del 37— Enrique fue durante por lo menos un año una de las figuras más destacadas del panorama musical argentino.

El tango se iba reponiendo de la crisis, y el éxito de nuevos

planteles auguraba una época dorada para las pistas de baile y las programaciones de radio. En los bailes de carnaval del teatro Colón, donde compartió cartel con Adolfo Carabelli y su "jazzband", así como en las sesiones de grabación para el sello Víctor —en las que registró *Cascabel prisionero*, *Desencanto* y *Condena*, sus nuevas composiciones—, Enrique amplió aún más su ya de por sí generosa senda creativa.

El autor y compositor, responsable de una singular ruptura en la evolución de la especie que había transferido al campo del tango ciertos elementos propios del universo teatral, entre 1936 y 1938 completó el perfil de "hombre orquesta". Desde luego, no fue un innovador de la batuta, pero logró a fuerza de intuición y un oído formidable, una manera suave, casi sigilosa de acompañamiento, con un rango expresivo no muy frecuente en las orquestas de la época.

Literalmente, la formación musical de radio Municipal le dio la posibilidad de ser el director de un plantel que, si bien se apoyaba en la sapiencia musical de sus principales instrumentistas, lo reconocía a él como autoridad indiscutible. La fotografía periodística lo congeló en las poses típicas de la gestualidad sinfónica, esta vez en clave tanguística. Un mechón rebelde cae impertinente sobre la mirada fijada en los músicos. Los brazos levantados estrujan el traje blanco, descomponiendo la figura elegante, casi atildada, hasta convertirla en un ser poseso por la música, la estampa romántica de los semidioses de la batuta que Enrique había asimilado en las veladas del Colón. Más que un director, Discépolo era un actor representando a un jefe de orquesta.

Esa insaciable energía actoral iba a tener en esos años otra forma menos indirecta de realización. Si bien el teatro seguía siendo una actividad seductora para Enrique, en el cine estaba, sin duda, el futuro de la cultura popular. A fines de los años 30 se afirmaría una producción nacional capaz de conquistar el mercado interno, antes tan reacio al cine "en castellano", y salir a la búsqueda de otros públicos de Hispanoamérica. El éxito de Manuel Romero como director y libretista, el estrellato de Libertad Lamarque, Pepe Arias y Luis Sandrini, así como el irrefrenable ascenso de Luis César Amadori eran las grandes novedades experimentadas por el cine argentino durante la ausencia de Discépolo.

Mientras los europeos aplaudían las interpretaciones de

Tania, el cine argentino parecía haber iniciado un proceso de maduración. Los sectores populares, a los que se iban sumando algunos pliegues de la clase media para conformar un nuevo público cinéfilo, esperaban de las realizaciones argentinas lo que una década antes habían encontrado en el teatro.

Discépolo percibió el cambio con claridad. Notó que el país de 1937 contaba con una incipiente base económica capaz de sustentar e incluso incrementar la producción de películas, fundando un *star-system* vernáculo muy promisorio, anclado en gran medida en el mundo del tango. No quiso quedar fuera del nuevo ciclo. El cine podía ser la continuación de su vida actoral interrumpida por el tango, así como un nuevo campo de prueba de sus obsesiones artísticas.

Por lo demás, era evidente que el cine argentino era un espacio amistoso para el autor de *Cambalache*. Enrique había partido a Europa con promesas de hacer cine a la vuelta. Había esbozado un libreto sobre la vida de los artistas de circo y entregado las canciones de *El alma del bandoneón*. La película de Soffici tuvo buena repercusión, si bien el director no quedó conforme: "Era una cursilería, como lo sigue siendo hoy: me parecía terrible". En cierto modo, la música salvó la película. Las versiones de los tangos en la voz de Libertad Lamarque, en particular la del tema que dio título a la película, conformaron a Discépolo. Tampoco podía quejarse del modo preciso con el que Ernesto Famá cantó *Cambalache*, sin duda la mejor escena del filme. Sus tangos ya habían debutado en el cine, un arte que, aún deslumbrado por las posibilidades del sonido, acudía con frecuencia a los éxitos musicales.

En noviembre de 1936, cuando aún no había sido desembalado todo el equipaje y el departamento de Cangallo empezaba a recuperar lentamente su ritmo normal, Enrique recibió un llamado telefónico de los estudios Baires, la empresa cinematográfica del diario *Crítica*. Un joven director francés radicado en la Argentina, Daniel Tinayre, había sido encomendado para dirigir la versión cinematográfica de *Mateo*. Primero se había tratado de convencer al autor del grotesco, pero Armando tenía otros planes para 1937: dirigir el conjunto de radioteatro de Radio Muncipal, con auspicios de la cada día más poderosa YPF, si bien aceptó participar de la adaptación cinematográfica.

Tinayre había rodado unos años antes *Bajo la Santa Federación* y *Sombras porteñas*, después de haber estudiado y trabajado

para la Paramount en Joinville y Londres. Era un realizador en ascenso, bien conceptuado en el ambiente cinematográfico argentino. Sus discusiones con Armando, cuya concepción de la obra seguía siendo eminentemente teatral, no frenaron el curso de un proyecto que despertó gran interés.

Incluir en el reparto al hermano menor de Armando, además de significar la presencia de un actor ampliamente reconocido, era para los productores de Baires una forma de garantizar la autenticidad del filme. Lo primero que preguntó Enrique fue quién se haría cargo del personaje central de la pieza. La respuesta lo conformó plenamente: Luis Arata, el célebre Stefano de 1928, el capocómico perfectamente amoldado a la estética de Armando. Arata sería el descorazonado cochero. Para Enrique estaba reservado el papel de Severino, el funebrero, un trabajo bastante difícil que, con los años, se iba a convertir en su mejor desempeño ante una cámara de cine. Por cierto, Enrique iba a colaborar en todo lo que hiciera falta.

Para Tinayre no fue una labor sencilla. A la carga que significaba conformar a los Discépolo, se sumaba la relación con Bedoya y el propio Botana, interesados en que Baires se consolidara como una empresa fuerte, capaz de disputarle el liderazgo a las grandes. La presión era grande.

También tuvo que escuchar la opinión de Homero Manzi, llamado por Enrique para revisar la adaptación y hacer sugerencias. Manzi era por entonces algo más que un talentoso letrista de tango. Periodista especializado en radio y cine, había fundado tres años antes la revista *Micrófono*, "un magazine internacional de radio" que no había dudado en criticar duramente los radioteatros de González Pulido y bautizar a Luis César Amadori como "el Campeón Olímpico de la cursilería sentimental". Luego Manzi había ingresado en el staff de *Radiolandia*, pero sus ideas sobre la cultura popular no habían claudicado. Tampoco sus concepciones políticas, ya por para entonces distanciadas del radicalismo y muy próximas a los jóvenes de FORJA. Hacia 1937, el autor de *Viejo ciego* estrechó amistad con Enrique, una amistad que se profundizó con los años, al fragor del tango y los vaivenes de la vida pública.

Mateo se filmó en los estudios Lumiton, alquilados por Botana, porque Baires carecía de sets propios. Al lado de Arata estuvieron José Gola, Luisa y Paquita Vehil y Alita Román, entre otros. La crítica resaltó el trabajo de Enrique, un Severino convin-

cente y por demás fiel al personaje teatral, si bien por momentos un tanto exagerado, como era su costumbre. Para *Radiolandia*, aquellos gestos nerviosos y expresivos resultaron "ricos en relieve; prueban una vez más sus aptitudes para el grotesco, género en el que no puede ser reemplazado". *La Nación* reprodujo en su edición de domingo un fotograma de la película, y más tarde no ahorró elogios a los desempeños de Arata y Discépolo. A los 36 años de edad, Enrique empezaba una carrera cinematográfica.

Como era de esperar en una película en la que trabajaba Discépolo, *Mateo* sirvió para lanzar algunos temas que enseguida cobrarían repercusión. La idea de *Cascabel prisionero* había nacido en España, según lo explicó su autor. El ritmo de zamba resultó ser otra forma de encarar el sentimiento de la nostalgia, poco frecuente en la poética discepoliana, si bien la métrica ternaria le dio al tema un sabor más bien español que criollo. En los discos que Tania grabó con el acompañamiento de la orquesta Víctor, *Cascabel prisionero* parece una pieza de zarzuela.

Esperar es un vals, ritmo en el que Enrique se sentía a gusto. En la línea de *Sueño de juventud* y *Tu sombra*, el tema sigue el modo romántico de sus predecesores: "Pienso/ que llegarás un día,/ y mi alma se ensombrece/ soñando tu voz!.../ Duele/ dolor que me estremece,/ consuelo de esperarte/ que sufro por vos..." Fue otro éxito de la Víctor, pero a una considerable, y comprensible, distancia de otras composiciones más felices.

Tania tampoco estuvo inactiva. No solo grabó los temas de Enrique: el regreso de Europa le deparó, también a ella, un trabajo en el cine. *El pobre Pérez*, dirigida por Luis César Amadori, le permitió lucirse junto a Pepe Arias y Alicia Vignoli en una intervención muy breve y, de paso, ser tapa del número de febrero de *Sintonía*.

En los estudios de Annemarie Heinrich, Tania se dejó fotografiar con excelente disposición. Era consciente de que estaba pasando por su mejor momento; tenía que aprovecharlo. *Radiolandia* hizo con ella la nota "Un día en la vida de...", del 15 de mayo. La secuencia fotográfica la mostró en poses "cotidianas": desayunando al mediodía en la cama, preparándose un cóctel en la barra del departamento, comiendo frutas para "mantener la línea", yendo de compras por el centro ("¿Cómo ignorar que Tania es una de las artistas más elegantes?") y estudiando un tango al piano con su hija Choly Mur, que se preparaba para debutar por radio con "canciones americanas". Si bien su luz no

era de las más deslumbrantes, Tania se había sumado al cielo de las estrellas del cine nacional.

La película se rodó rápidamente, sobre una fórmula segura —el mozo abnegado que termina enamorándose de la amante de su patrón—, y Tania se vio a sí misma en una escena de fonda con música, cantando *Desencanto* ante una Alicia Vignoli desahuciada. La "actriz del tango" se descubrió objeto cinematográfico la noche del 10 de febrero de 1937, en el cine Monumental. No quedó defraudada: la escena con el tango de Discépolo fue lo mejor de una película que, por lo demás, parecía tener el éxito asegurado. Contar a Pepe Arias en el protagónico era, de por sí, un arma invencible. Amadori ya había probado el poder de convocatoria de los tangos de Discépolo, pero en un teatro, el Maipo. Había llegado la hora del cine.

Una semanas antes del estreno de *El pobre Pérez*, en un café cercano al recién inaugurado obelisco, Amadori le había contado a Enrique con lujo de detalles las circunstancias en las que se había estrenado *Cambalache*, estando su autor de gira por Europa. Así se enteró Discépolo de la estratagema de su amigo empresario y director, que había demorado al productor Ángel Mentasti en la confitería Richmond de Esmeralda, mientras en el Maipo Sofía Bozán cantaba por primera vez *Cambalache*. Mentasti tenía la exclusividad del estreno, ya incluido en la película *El alma del bandoneón*, pero la maniobra de Amadori le había dado la primicia al teatro de revistas. La anécdota deleitó a Enrique: sus amigos se peleaban por sus tangos, todo el país quería a Discépolo de su lado, como si su solo nombre fuera un talismán. La fama de "yeta" de los primeros tangos era un recuerdo gracioso, una prueba de los errores de la Historia.

La seguidilla de temas que Discépolo estaba prodigando al mundo del espectáculo era una manera de ponerse al día en materia musical. En Europa no había podido escribir nada. "Y eso que estuve meses y me sobró tiempo para realizar algunos tangos", le confesó a un joven y deslumbrado Aníbal Troilo en una de sus tantas paradas del itinerario céntrico. "Lejos de Buenos Aires yo no sé escribir ni siquiera un saludo en el lomo de una tarjeta postal."

El "yo lírico" de *Desencanto* estaba inspirado en "el negro Techera", un amigo de Discépolo que solía frecuentar la casa de Facio Hebequer a comienzos de los años 20. Techera estaba muy enfermo en 1936. La de aquel amigo era una de las tantas historias

de frustración y desencanto que Enrique había almacenado en sus años de bohemia.

Si la escritura de un tango consistía, según lo había afirmado alguna vez, en el recuerdo de un dolor antes que en el dolor mismo, la muerte de Techera, con su confesión final sólo escuchada por Enrique en un triste atardecer en el barrio de Flores, fusionaba los recuerdos del moribundo con la imagen del amigo postrado. "La muerte del negro Techera", contó más tarde Discépolo, "tuvo una enorme participación en ese tango... Su delirio tenía una sola preocupación: el engaño con que la vida lo había castigado. Sonreía reprochándoselo a su propia madre, muerta hacía mucho. Por eso hay una frase en la canción que lo señala."

Con la sensibilidad de los folletines románticos, el tema de la vida signada por la brutalidad y la traición emerge de las líneas de *Desencanto* con una intensidad extraordinaria. La figura de la exclamación comprobatoria pone en escena a la inconfundible primera persona discepoliana: "¡Qué desencanto tan hondo, / qué desconsuelo brutal! / ¡Qué ganas de echarse en el suelo / y ponerse a llorar, cansao...!/ De ver la vida que siempre se burla,/ y hace pedazos mi canto y mi fe./ La vida es tumba de ensueños,/ con cruces que abiertas, preguntan ¿pa qué?".

Las figuraciones típicas del tango dejan su lugar a una amplia curva melódica. En la segunda parte, una frase descendente, a modo de cadenza, cae más de una octava —de un re alto a un sol sostenido profundo—, comprimiendo en el medio una serie que reconoce el procedimiento ornamental del barroco. Es la sección en la que la letra dice: "Oigo a mi madre aún.../ la oigo engañándome.../ (porque la vida me negó/ las esperanzas/ que en la cuna me cantó)..." y el cierre, en cuatro compases que parecen continuar los versos más encendidos de *Tus esperanzas*: "De lo ansiado/ sólo alcancé un amor/ y cuando lo alcancé /...me traicionó".

Pocas veces en su historia el tango-canción había logrado tanta belleza melódica. Acaso una variante del "tango romanza", subespecie que absorbió la influencia de compositores europeos, *Desencanto* fue grabado por Tania con dirección del propio Discépolo al frente de su orquesta de 1937. Con una marcación rítmica suave, sin el énfasis de las filas de bandoneones de la modalidad imperante, Tania "cantó" calderones que no figuran en la partitura original, "estirando" un poco el ritmo y llevando al tango a la frontera que lo separaba del canto lírico.

En más de un aspecto, la relación de Enrique con el cine

argentino se estaba consolidando. El público se contactaba con su talento de muchas formas. Ahí estaba el Discépolo "actor dramático", sin música ni comedia. En otra película, Tania suspendía la acción con un "cantable" de inconfundible sello discepoliano. Incluso una película tan popular como *El alma del bandoneón* no podía desvincularse de la pluma musical y letrística de Enrique. Si algo faltaba, eso era la dirección —que llegaría en 1939— y la participación de cuerpo entero en una comedia musical. Esto último se dio con *Melodías porteñas*, en cierto modo un *tour de force* del Enrique "revisteril".

Con dirección de Luis Moglia Barth y un elenco encabezado por Rosita Contreras, Amanda Ledesma, Marcos Caplán y Discépolo, la película se estrenó en el Monumental —ya para entonces la sala de los estrenos nacionales— el 17 de noviembre de 1937. Era obvio que *Melodías porteñas* buscó ser a la música y el espectáculo porteños lo que *Melodía de Broadway* y films por el estilo significaban para la cultura popular norteamericana.

No faltó ninguno de los tópicos del "musical": la chica del interior que quiere triunfar en las radios porteñas; los conflictos de una emisora "por dentro", el reverso de lo que recibe el público; una seguidilla de canciones, con sus respectivas escenografías y pasos de baile que terminan justificando el filme en su totalidad.

Enrique se sintió cómodo en el género. Recién terminado el rodaje, pasó una buen momento viendo en el cine Broadway *¡Música, muchachos!*, una de las tantas películas norteamericanas que ensamblaban jazz, cine y radio. No sólo no tenía prejuicios contra el cine musical, sino que, de alguna manera, lo había alentado con producciones teatrales como *Mis canciones 1932*.

Moglia Barth, por su parte, tenía tras de sí la experiencia de *Tango* (!), la primera película sonora argentina. Cuatro años más tarde, el tango seguía siendo un contenido cinematográfico atractivo: era indudable que aún no se lo había aprovechado lo suficiente. El otro punto de apoyo de la película, la empresa, también mostró entusiasmo en el proyecto. Ángel Mentasti, que murió ese año, había decidido que Argentina Sono Film tuviera sus propios estudios de filmación en San Isidro. Bajo la conducción de Ángel Luis y Atilio, los hijos de Ángel, la empresa miraba al futuro con buenas perspectivas. El éxito de sus producciones de ese año, entre las que figuraba *Viento Norte* de Soffici, pronosticó un futuro de crecimiento artístico y empresarial, un viejo

sueño de Mentasti padre que Enrique había conocido muy bien.

Melodías porteñas no tuvo otra aspiración que la de ser un paso más en la carrera ascendente de ASF, el último de 1937, presentando algunas canciones atractivas, a partir de un argumento que combinaba la intriga policial con la mirada indiscreta por el interior de una *broadcasting*. El libro fue escrito por René Garzón y adaptado por Moglia Barth y Discépolo, que además actuó —representó al señor Martínez, dueño de la emisora, versión mediática de su querido señor Wunder— y, lógicamente, compuso las principales canciones de la película.

La crítica no fue unánime, si bien todos destacaron la feliz inclusión de temas de Discépolo en la banda sonora. Para *La Prensa*, del filme se destacaba "en primer lugar la capacidad interpretativa de Discépolo, que señalamos en *Mateo*. En su papel de director propietario de la broadcasting que tiene asomos de grotesco, cumple un trabajo lleno de expresión y de vigor. También corresponde señalar su feliz trabajo como compositor, pues a él se deben las canciones de la película".

La Nación no fue tan entusiasta. A su crítico, la concepción del filme le resultó "un tanto teatral", y no le gustó el monólogo final de Discépolo, un epílogo "a todas luces superabundante y que podría ser suprimido sin perjuicio alguno". Sin embargo, el texto final —en el que Martínez, al borde de la locura, confiesa su intento de crimen— contiene la cuota discepoliana de *Melodías porteñas*.

Hundido en el sillón de la dirección, abrazado compulsivamente a un micrófono, Martínez explica sus razones ante la policía, un juez y el personal de la emisora. Con la técnica del grotesco, Discépolo expone sucintamente lo que podría llamarse una crítica apocalíptica de la radiofonía: "¡LZ16, Radio Moderna, la primera broadcasting del mundo...! ¡La primera del mundo...! Yo le he servido a mis oyentes...Yo no estoy loco. Estoy consciente del deber... Sentía la voz de millones de radioescuchas que me pedían que secuestrara, que matara... Estaban sedientos de sensaciones truculentas. Eran mujeres, jóvenes, ancianos, padres de familia que prolongan la sobremesa con relatos de crímenes misteriosos... Chicas que salen del cine soñando con un novio pistolero... Industriales, financistas, obreros, y por sobre todos ellos, la legión de mis auspiciadores que me pedían algo nuevo y original... Todos querían que secuestrara a Alicia Reiles, que la matara. Y al final no pude más... ¡Es el triunfo de la radiofonía, la

apoteosis del éter... la consagración de Radio Moderna, la primera broadcasting del país, del mundo, del universo!... ¡Ja, ja, ja...! (risa alienada)".

La composición que llevaba el nombre de la película fue un estreno, a cargo de la orquesta de Juan D'Arienzo. En la línea de *El alma del bandoneón*, su letra confiesa la relación íntima del poeta con la ciudad y su expresión musical, esa melodía que esconde y sublima un amor imposible: "Y escondí en tu guarida/ mi llanto de amor.../ Melodía porteña, /canción que nació:/ de tu dolor.../ y mi dolor..."

En lugar de la ciudad ingrata y sórdida de *Yira...yira...*, ahora hay un espacio cómplice, cuya música sólo la entienden en profundidad los que sufren. En la última estrofa se esboza una definición del tango, complementaria —y quizá tributaria— de las charlas de Radio Municipal. Es el tango dentro del tango: "Grito inmenso de pasión,/ que la vida sofocó/ sin perdón entre sus manos.../ Compás que late en las sienes, y es alma...¡Tango...!/ Fondo oscuro del vivir/ donde se echan a llorar,/ despeñándose los sueños.../ Regazo del que en pedazos se dio,/ sin esperanzas de amor...!"

Pero el tango verdaderamente interesante de *Melodías porteñas* fue *Condena*, que cantó dos veces Amanda Ledesma y una, sobre el final, Rosita Contreras. Fue el tema "serio" de una película risueña y pretendidamente verfiginosa. La "condena" de la que habla la letra es la que sufren dos personajes, enamorados sin correspondencia. Nadie como Discépolo para componer un tango tan necesario a la estructura narrativa del cine, pero a la vez con la suficiente calidad como para levantar vuelo propio, dejarse escuchar al margen de todo relato externo al propio texto poético y musical.

Condena, por cierto, tenía una historia mucho más larga que la escrita por Garzón. Si otros tangos habían cobrado forma inmediatamente, con la rapidez que exigía el cine, *Condena*, escrita en colaboración con Francisco Pracánico, acompañó a Enrique durante, por lo menos, diez años. Originalmente llamado *En el cepo*, el tango fue recordado por Discépolo como una radiografía del hombre fracasado, marginado de la buena vida burguesa.

El tema discepoliano por antonomasia —ese punto en el que Enrique y Arlt se tocaban significativamente— encuentra en *Condena* un lenguaje violento, con lamentos que la destinataria

no oirá: "Yo quisiera saber/ qué destino brutal,/ me condena al horror/ de este infierno en que estoy.../ castigao como un vil/ pa que sufra en mi error/ el fracaso de un ansia de amor. /Condenao al dolor/ de saber pa mi mal/ que vos nunca serás.../ nunca... para mí.../ Que sos de otro... y que hablar,/ es no verte ya más.../ es perderte pa siempre y morir...". Sobre el final, la interrogación retórica acentúa el sentimiento de profunda soledad.

En un clima de exaltado romanticismo, con la cuestión de los sentidos en un primer plano, las preguntas conllevan la revelación del amor-pasión: "¿Quién me hirió de este amor/ en que no puedo apagar...?/ ¿Quién me empuja a matar la razón como un vil...?/ ¿Son tus ojos quizá...?/ ¿O es tu voz quién me ató...?/ ¿O en tu andar se estremece mi amor...?"

A los seguidores de Discépolo no les costó mucho trabajo reconocer los temas de siempre: el dolor insoportable del enamorado que no supo renunciar; el amor imposible, culposo, que es padecido en la más absoluta soledad —sobre esto iba a volver una década después en *Blum*—; la fatalidad de una vida que parece condenada de antemano; la desilusión ante el amor que no fue ni será, acaso una metáfora social de un país desesperanzado.

Mientras los personajes encarnados en el cine por Pepe Arias y Luis Sandrini exhibían con orgullo criollo el fondo ético del hombre argentino —hombre ingenuo, casi tonto, que la mayoría de las veces ahogaba su rebeldía en una suerte de resignación filantrópica—, las voces aullantes de los mejores tangos de Discépolo conservan la lucidez, a veces con ironía y humor retorcido, otras con desesperación, siempre con la pasión mediatizada por un fascinante juego de máscaras.

La música de *Condena*, inseparable de su letra, fue siempre todo un desafío para los cantantes. A poco de empezar, en el cuarto compás, irrumpe un do natural extraño a la tonalidad del tema (re mayor), creando una inestabilidad melódica que hace bastante dificultosa la entonación. La reiteración de la figura rítmica del primer compás, como una suerte de ostinato tanguero incorporado a la melodía, acumula tensión a lo largo de los 16 compases de la primera parte, que se resuelve en un "estribillo" con fraseo más "cantable". Pero el reposo no llega. Musicalmente, *Condena* es un tango tan violento y obsesivo como su letra.

II

Después de un año de intensa actividad, Enrique y Tania se fueron unos días a Chile. Esta vez no se trató de un gira artística atiborrada de funciones, como la de siete años antes, sino de un plácido viaje para descansar y aclarar algunas ideas sobre un futuro signado por el cine, la escritura de algunos tangos y el trabajo gremial. Respecto a esto último, Enrique se había encontrado con una agradable sorpresa a su regreso de Europa. La recién fundada SADAIC —lógica consecuencia de la ley Noble del 26 de septiembre de 1933 de derecho de propiedad intelectual— lo había convocado para integrar el consejo directivo.

No se había podido negar. La desproporción entre sus ingresos y la popularidad de sus tangos había sido citada en reiterados debates sobre derechos autorales. Enrique había seguido con mucho interés los debates parlamentarios que desembocaron en la sanción de la ley 11.723. Recordaba con claridad los discursos del senador Matías Sánchez Sorondo, el diputado Roberto Noble y el socialista Enrique Dickmann. Los había leído en los diarios, había conversado del tema con González Castillo y el editor Alfredo Perrotti. Había llegado la hora de actuar.

El viaje a Chile fue apenas un recreo en una época acelerada. En Santiago la pareja fue agasajada por decenas de admiradores y varios contactos hechos en el viaje anterior. Entre las nuevas amistades figuró un joven capitán argentino que cumplía por entonces las funciones de agregado militar del gobierno argentino. En 1938, Juan Domingo Perón era un conversador locuaz y mundano, capaz de mantener una amena charla con el mismísimo Enrique Santos Discépolo. Admirado por sus colegas a causa de sus conocimientos de historia y estrategia militares, Perón era una figura en ascenso, si bien aún completamente desconocida fuera de su círculo profesional.

Había integrado la Secretaría del Ministerio de Guerra de Uriburu y sus clases en el Colegio Militar tenían buena reputación. Entre 1937 y 1938, Perón fue y volvió un par de veces de Chile. No se supo nunca con exactitud cuáles fueron sus funciones específicas en aquel país. Para algunos, su desempeño fue ejemplar para los militares chilenos, algunos de los cuales lo consideraron todo un modelo. Para otros, su agitado regreso a la Argentina poco después de haberlo conocido a Discépolo probó

sus tareas de espionaje. Eduardo Lonardi, su sucesor en el cargo, no se lo iba a perdonar nunca: de rebote, los militares chilenos lo trataron como a un peligroso espía.

La embajada argentina fue escenario de un par de veladas con cartas y whisky hasta muy altas horas de la noche. Discépolo conoció a Perón en esos días, pero Perón conocía a Discépolo desde siempre. Conocía sus tangos, los había registrado en el conflictivo país de 1930 —había participado, siendo ya capitán, del golpe del 6 de septiembre— y lo iban a ayudar a paliar la nostalgia cuando en 1939 viajara por diversos países de Europa, incluida la Italia fascista.

La cultura tanguística de Perón era considerable. La exhibió de entrada, como peaje para ingresar en el mundo de un autor famoso, pero enseguida descubrió que no era necesario rendir ningún examen. Un partido de truco fue la mejor introducción a una relación que iba a retomar su curso cinco años más tarde. Discépolo quedó cautivado por la agilidad mental de Perón. No era común que Enrique tuviera ante sí interlocutores que pudieran seguirle el ritmo sin perderse en su hablar eléctrico y diversificado. Aquel encuentro quedó latente en su memoria.

De vuelta en Buenos Aires, Enrique se interiorizó de la problemática de SADAIC. Se sumó al segundo directorio, entre enero de 1937 y abril del 38, como vocal. De ese modo, se fue introduciendo cada vez más en un mundo que de entrada lo intimidaba. En ese sentido, su amistad con Mario Benard, por entonces director general de SADAIC, fue importante. Enrique delegó los temas estrictamente legales y administrativos en su amigo, dejándose para sí su gran especialidad: las relaciones públicas.

Las reuniones, presididas por Francisco Canaro y Osvaldo Fresedo, pronto se convirtieron en verdaderas sesiones de tango. La participación gremial hizo que Enrique estrechara aún más su amistad con Manzi, Filiberto, Canaro, Lomuto y César Vedani, tesorero de SADAIC. También conoció un poco mejor a Fresedo, De Caro y Ciriaco Ortiz, entre muchas otras figuras del tango.

Era evidente que, superadas las manifestaciones más graves de la crisis socioeconómica mundial, la recuperación de las industrias culturales encontraba a la música de Buenos Aires en pleno proceso de crecimiento. Músicos y público miraban el horizonte del tango con cierto optimismo, en parte alentados por el creciente éxito que estaban teniendo sobre el final de los años

30 orquestas jóvenes, como las de Troilo, Pugliese, D'Arienzo y Di Sarli. En el contexto de crecimiento y expansión de las actividades económicas secundarias y terciarias, la música anticipaba un futuro de abundante oferta de cultura popular, el paradójico reverso de la grave situación que empezaba a vivir el mundo europeo.

SADAIC estaba destinada a establecer con vigor el marco legal de la producción musical en alza. La antigua ley 7092 había sido ineficaz para sancionar la comercialización de partituras y grabaciones clandestinas. La única sanción para el infractor era el secuestro temporario de los ejemplares falsificados. Ahora la piratería autoral era considerada bajo la figura jurídica de la defraudación diseñada en el Código Penal. El legendario "brazo de la ley" parecía haber llegado definitivamente al mundo de la música y el arte.

Aunque lo confundieran los números y lo aburrieran las sesiones de directorio, Enrique no quiso quedar fuera de lo que, acertadamente, consideraba un momento histórico para la dignificación de músicos y letristas. Discutió con algunos amigos anarquistas y socialistas, que rechazaban de plano toda legislación que protegiera la propiedad privada, por considerar a ésta una perversidad del sistema capitalista. Aún estaba fresco el discurso de Dickmann. El diputado había votado la ley a regañadientes, "sin una fe profunda, sin una convicción sincera": "¿Quién es el creador y propietario de los *Evangelios*? ¿Quién es el creador y propietario de la *Odisea* y de la *Ilíada*, cuyo autor se dice fue viejo y ciego y la crítica moderna lo niega?". Pero las razones a favor de la lucha por los derechos autorales tuvieron más peso sobre Enrique que las argumentaciones en su contra.

Discépolo era una compleja combinación de anarquismo "lírico" con artista profesional. Su bohemia —probada en innumerables gestos de generosidad y desprendimiento, y a veces también en cierto desinterés por sí mismo— no había sido obstáculo para la consolidación de una carrera artística sólida y estable. El éxito había sido el medio más eficaz para poner entre paréntesis el complejo de inferioridad —sobre todo, de inferioridad física— y las carencias afectivas apenas disimuladas bajo el antifaz de un hombre famoso y celebrado, la antítesis de los personajes de sus tangos. No había sido un éxito fácil. Tampoco era sencillo mantenerse.

De vez en cuando, desde el poder, sus tangos eran cuestiona-

dos por sus letras. En esas ocasiones, el hombre debilucho y feo sabía defenderse como pocos. No siempre fue así, pero en 1938 Discépolo aún era un hombre fuerte en un cuerpo débil. A una prohibición de ese año, que afectaba la difusión radial de varios de sus temas, respondió con virulencia desde las páginas de *Cine Argentino*: "¿Qué pretenden en los tangos? ¿La obra deliciosamente artística, elaborada con celo flaubertiano, o con Valle Inclán en suprema aristocracia del arte? El arte es otra cosa. Pertenece a las coplas populares y debe escribirse en lenguaje popular".

Discépolo huía hacia adelante, pensaba en el porvenir de sus tangos y en su mente hervían ideas para nuevas creaciones. Pero la gloria del presente y las promesas de un futuro venturoso no habían erradicado de su rostro la traza triste y melancólica dibujada en los años de la infancia, la huella de Santo, eso que muchos de sus amigos vieron siempre como la quintaesencia discepoliana.

III

A fines de los 30, década que algunos empezaban a mirar retrospectivamente a través de sus tangos, Enrique daba la impresión de haber sellado un pacto con el tiempo. Éste parecía serle inagotable, le alcanzaba prácticamente para todo. Entrevistado por Andrés Muñoz, Enrique ironizó sobre el tema de la ubicuidad, sin duda su gran preocupación del momento: "El teléfono es un invento magnífico. Gracias a él, el hombre se ha vuelto ubicuo, ¿no? Pero para que el teléfono fuera perfecto del todo, sería necesario que no lo llamaran a uno nunca. Tenerlo únicamente para poder llamar a los demás".

Su desempeño en SADAIC y las horas de inspiración para nuevos tangos —a veces en un café, solo en una mesa antes que llegaran los amigos; otras veces en el escritorio de su casa, constantemente interrumpido por el teléfono— no obstaculizaron su relación con la gran pasión de los argentinos de entonces: el cine. "Estoy haciendo una película con la Sono", le anticipó a Muñoz. "Todo es mío: argumento, encuadre, diálogo, música, dirección, montaje y hasta interpretación. Hace tres meses que ando en esto. Aunque parezca imposible, he rebajado tres kilos. Y todavía no empecé a filmar. Cuando termine voy a parecer una

de esas fotografías óseas sacadas con los rayos X. Estoy de acuerdo con Caviglia: el cine es un monstruo moderno. El cine y la radio. Entre los dos, si no nos ponemos en guardia, nos van a devorar a todos."

Más allá de las prevenciones, Enrique se dejó devorar por el monstruo moderno. En junio de 1938 empezó la filmación de *Cuatro corazones*, una comedia musical con todos los ingredientes del género. Pero la película no la produjo Argentina Sono Film, como se había previsto. Los contratos firmados por Enrique y Gloria Guzmán, una de las actrices protagónicas, quedaron sin efecto a fines de mayo. No era el único proyecto de Enrique que ASF desechaba: también estaba en carpeta llevar a la pantalla *Wunder Bar*, cuyo protagónico femenino estaba reservado para Mecha Ortiz, pero finalmente la idea quedó en la nada.

Las desavenencias con los hijos de su recordado amigo Ángel Mentasti, muerto un año antes, distanciaron a Enrique de la empresa más activa del cine argentino. Esto no lo amilanó. Una semana después de que ASF le rescindiera el contrato, Enrique firmó otro con los hermanos Murúa, de los estudios SIDE, en Caballito, y empezó a rodar *Cuatro corazones*.

Había renovado sus compromisos con Radio Municipal para todo el año y su firma estampada en el registro de SADAIC testimoniaba sus tareas político-gremiales. Sin embargo, el Discépolo del año en que ascendió Roberto M. Ortiz a la presidencia de la nación ya era, para el gran público y la crítica, un hombre esencialmente cinematográfico.

Se había dejado crecer un fino bigote, lucía impecables trajes italianos con hombreras —"esto es puro alambre", respondía a los que elogiaban su elegancia— y había logrado una singular síntesis de los personajes tangueros con los directores de Hollywood. En los sets y fuera de ellos, era una especie de Mister Wunder del celuloide, un ser histriónico y sobreactuado, por momentos más próximo al mundo fantasmagórico del cine que a la realidad tantas veces sórdida de las calles. Estaba a gusto entre cámaras y decorados, dando indicaciones con un altavoz y cuidando todos los detalles de producciones que nunca lo conformarían.

La revista *Cine Argentino*, en la que escribía su viejo amigo Tálice, lo retrató en plena acción: "Es interesante ver actuar a Discépolo. Uno tiene la impresión de que un haz de nervios recogidos han de desatarse de golpe, improvisadamente, y han

de sembrarse por el perímetro de la galería. Y que luego, en sucesivas piruetas elásticas, han de enroscarse en todos los factores que asumen una responsabilidad (...) Y es que en Enrique Santos Discépolo todo trabaja. Todo es acción. Todo él es una corriente transmisora de lo que hierve en su alma creadora. Y así, bajo esta constante impresión, vemos como se desplaza. Ora sentado en el clásico sillón tijera... Ora en un banquito rústico..."

Aquellos días de trabajo en los estudios de SIDE fueron de intensa actividad. Discépolo estaba eufórico: "Tenemos un tren de filmación capaz de sacarle canas verdes a cualquiera. Digan que ando escaso de decorados... que si no... caminamos más que el rápido...".

La película estuvo lista en enero de 1939. Antes de irse de vacaciones a Uruguay —donde iba a presentar, junto a Tania e Irma Córdoba, el nuevo filme—, Enrique terminó de bosquejar el argumento del próximo trabajo, *Caprichosa y millonaria*. Pablo Alfredo Murúa, director-propietario de SIDE, quedó conforme con *Cuatro corazones*, una película tramada sobre una historia sentimental en el marco de una boîte regenteada por Barbe (Discépolo). Malena (Irma Córdoba) es una madre soltera que, apoyada por su hermana (Gloria Guzmán), se presenta a una prueba para ingresar en el conjunto de baile del local. Pasará el examen porque Barbe repara en su belleza. También repara en ella Juan Carlos (Alberto Vila), el cantante de Cuatro Corazones. Paralelamente, una aspirante a bailarina (Tania) acumula torpeza tras torpeza, haciendo contrapunto con las peripecias de los protagonistas. El periodismo comparó a Tania con Billie Burke. A ella le gustó la comparación.

Una trama que conjuga el melodrama —secuestro del niño por el padre rencoroso y crisis financiera del dueño de la boîte, que se endeuda para sobrevivir— con una eficaz serie de canciones y un humor punzante, a veces un tanto absurdo, hizo de *Cuatro corazones* un aceptable debut de Enrique en la realización cinematográfica, más allá de sus falencias. Apoyado por Carlos Schliepper en la dirección y en su viejo camarada teatral Miguel Gómez Bao en el libro y la adaptación, Discépolo fue tratado con bastante rigor por la crítica, si bien en todos los casos se pudo leer un gran respeto por quien, sin ninguna duda, era uno de las personas más admiradas y queridas del país.

Para *La Prensa*, "en esta cinta Discépolo triunfa una vez más

como compositor, tiene también buen éxito como actor, porque es desenvuelto, expresivo, muy aplomado; pero en cambio apenas alcanza una medianía como argumentista, con recursos vulgares, sobre un tema manido por demás...". El crítico de *La Nación* señaló la influencia del cine musical norteamericano —por demás evidente en la estructura narrativa, las canciones y el ritmo visual del filme—, mientras Calki, *El Mundo*, con agudeza y sin concesiones, consideró que "en *Cuatro Corazones* flota el espíritu de Discepolín. *Wunder Bar*, la filosofía en moneditas de sus tangos; el music-hall que quiere convertirse en comedia y en película. Y está también él, en persona, de cabo a rabo, en ese tipo excéntrico que se parece sólo a sí mismo y se viste a cuadros para asemejarse más a un arlequín (...) Como película es sólo discreta. Son más las cosas frustradas que las conseguidas. Sobre todo en el comienzo, que no acierta a zafarse de una repetida vacilación..."

Desde las páginas de *Crítica*, *Cuatro corazones* fue considerada una película de factura correcta, con "recursos de buena ley". El crítico reparó en el perfil chaplinesco de Discépolo, sobre todo en el final amargo, con un Barbe que irá preso, mientras los demás se preparan para la felicidad. Era evidente que la dicotomía entre los "bellos" y los "feos", con destinos divergentes, filtró cierto aire de tragedia por entre el típico esquema de comedia musical despreocupada y de final feliz. Tras su apariencia de hombre frío y calculador, Barbe es una especie de Cyrano: lúcido, ingenioso y capaz de todo por una mujer que no lo ama.

En tono deliberadamente tanguero y barrial, un joven Julián Centeya también reparó en los rasgos chaplinescos de Discépolo. Enrique leyó con satisfacción en *Cine Argentino* el elogio del poeta del lunfardo: "Yo te vi un algo raro, nunca visto aquí; no sabía como calificarlo... Me mordía... Estaba nervioso... y al final: primero yo. ¿Sabés lo que era? Te lo digo sinceramente y salvando la distancia y la calidad del que te voy a nombrar: tenés un corte chaplinesco... sin grupo... Trabajás a lo Carlitos. Hacés reír con cosas serias. Más que serias, graves; más que graves, trágicas. Cuando el alma se tiene que venir al suelo, porque sí, porque lo dice todo el dolor que sabés pintar en la cinta, la gente se manda una carcajada que no la termina más".

Era el mejor elogio que le podían hacer. Chaplin era uno de sus ídolos, y cada que vez que escuchó, en el futuro, la comparación, sintió un estremecimiento. También disfrutaba de los her-

manos Marx y, cosa que pocos entendieron, llegó a convertirse en un admirador de Abbot y Costello. Pero las palabras de Julián Centeya habían dado en el blanco de sus ambiciones. Le traían alguna seguridad en un campo minado por la desconfianza: el cine podía convertirse en una prolongación de su trabajo teatral y musical. Su axioma predilecto, el de un arte que llegaba a la risa por el camino llagado del dolor, estaba vigente. En el estilo de comedia lujosa y sofisticada del cine musical, el grotesco mutaba de lenguaje sin perder su esencia.

Si bien el filme no logró superar ciertas fallas endémicas de la producción nacional de la época —actores que recitaban, desenlace precipitado e inverosímil, debilidad argumental—, Discépolo vio en *Cuatro corazones* el germen de una película musical más completa y mejor hecha. Si bien esa promesa nunca se concretó, 1939 fue un año lleno de proyectos y un moderado optimismo. Discépolo ya era un director de cine, un referente ineludible a la hora del balance de las realizaciones nacionales. La SIDE no quiso perderlo: días antes del estreno de la película, Discépolo firmó contrato con dicha empresa para realizar tres trabajos en el transcurso de 1939. La oferta era excepcional para el cine argentino, si bien no todo lo planeado se llevó a cabo.

Desde un punto de vista musical, *Cuatro corazones* significó la rampa de lanzamiento para un par de temas casi incidentales —la milonga *Cuatro corazones* y el vals *Hiéreme*, más una nueva versión de *Sueño de juventud*, cantada con aplomo por Alberto Vila— y el tango *Tormenta*, en la voz de Tania. *Tormenta* es un grito desesperado que muchos vieron como la proclama de un agnóstico. El tono patético y tremebundo del tango, sin la habitual mordacidad de Discépolo, lo convierte en una suerte de folletín negro.

La "voz" del tema pide señales divinas. Vive en su "noche interminable", viendo a su alrededor el reino de la impunidad. En el contexto de la película, *Tormenta* fue un tango fuertemente contestatario, acaso el más implacable de los escritos por Discépolo en aquellos años. Los prolegómenos de la guerra mundial fueron un referente inmediato y contundente: "Si hoy la infamia da el sendero/ y el amor mata en tu nombre/ Dios, lo que has besao.../ el seguirte es dar ventaja/ y el amarte sucumbir al mal?"

La denuncia de la confusión ética de *Cambalache*, esta vez expresada con menos ingenio, volvía despojada de todo distanciamiento sarcástico. Como corolario de los años 30, esa "década

infame" que había institucionalizado el fraude electoral en la Argentina y una violencia apocalíptica en Europa, *Tormenta* fue una mueca de dolor, el *Grito* de Munch en clave argentina: "Aullando entre relámpagos,/...perdido en la tormenta/ de mi noche interminable, Dios!/ busco tu nombre..."

En 32 compases —dos partes de 16 cada una— de un melodismo exasperado, tributario del de *Condena*, *Tormenta* fue el gran momento de Tania en *Cuatro corazones*. Lo cantó con el acompañamiento de la orquesta de Vázquez Vigo, responsable de la música incidental del filme. Se trató de una secuencia "ilustrada" con cuadros sórdidos, con influencias del cine de von Sternberg. Pero al *régisseur* de la ficción no le gusta. Pide una versión más alegre. Tania repite el tema con los pasos del can-can. La gente se ríe hasta las lágrimas ante el efecto inconscientemente paródico. El intento de atenuar el dolor termina en grotesco. *Tormenta* es, antes que una canción, una instancia ética que Discépolo introduce como un revulsivo en medio de una película de tono festivo y romántico.

También de aquel momento fue *Noche de abril*, una zamba en la línea de *Cascabel prisionero*, que tuvo en Alberto Gómez a su difusor más entusiasta. Fue el gran éxito del cantor en su segunda gira internacional de 1941, por Cuba, República Dominicana y Puerto Rico, entre otros puntos. En su versión discográfica de 1939, Gómez mantiene la primera nota del estribillo por casi ocho compases, como suelen hacer los mariachis mexicanos. Tampoco las imágenes literarias son las típicas de la zamba, si bien el ritmo se ajusta al de la especie y la interpretación con guitarras de Gómez tiene sabor argentino. Es, qué duda cabe, una noche de abril discepoliana, bajo el cielo de una pampa vista a través de la incertidumbre. Es "un canto que ató a la tierra con su traición".

El segundo film para la SIDE fue *Caprichosa y millonaria*, con Paulina Singerman en el papel protagónico. Después de *La rubia del camino* y *Retazos*, Singerman se había convertido en la gran estrella joven del cine argentino. Especie de Claudette Colbert rioplatense, daba perfectamente en el tipo de chica alegre y despreocupada, pero romántica, que exigía el libreto de Discépolo.

La relación entre el director y la primera actriz no podía ser mejor. La amistad entre Enrique y José Vázquez, esposo de Paulina, estaba intacta. Paulina se veía muy seguido con Enrique

y Tania, incluso se habían cruzado en España, donde la actriz había tenido un éxito considerable.

Coca Méndez (Paulina Singerman) es la hija de un empresario argentino que está de viaje por Norteamérica. Sin experiencia comercial, mal aconsejada y dispuesta a vivir su juventud sin límites, Coca llevará a la empresa familiar al borde de la quiebra. Enterado de los desmanes de su hija mal educada, el padre envía desde el exterior a un administrador para que la frene y arregle las deterioradas finanzas. Obviamente, el enviado es un joven atractivo, Tomás Alvera (Fernando Borel), del que Coca terminará enamorándose, no sin antes sostener una guerra de nervios que incluirá las excentricidades de las que es capaz la hija de un millonario de la Argentina conservadora.

Discépolo volvía a probar fortuna con la fórmula de la comedia estilo norteamericano: ambientes suntuosos de una clase alta que parecía no haberse enterado de la depresión económica que castigaba a vastos sectores de la población mundial; una trama sencilla pero eficaz, con alguna reminiscencia de *La fierecilla domada*, y una estratégica dosificación de situaciones reideras con momentos románticos.

Las claras intenciones comerciales de la película no neutralizaron completamente ciertas marcas discepolianas: escenas hiperbólicas de la "buena vida" de Coca Méndez; toques disparatados aquí y allá, con la ayuda de una Tania ya identificada con los recursos del cine de comedia un tanto absurdo; el jazz vocal de Barry Moral como signo de una modernidad Art Déco frívola pero en cierto modo inevitable y hasta atractiva, que Discépolo critica a la vez que festeja.

Tampoco faltó la crítica social y cultural a la institución de la beneficencia (tema al que volvió a aludir mucho después en un pasaje de *Blum*). Coca invita a un grupo de desocupados a que tomen clase de ballet, porque no sólo debe llenarse la panza el hombre pobre. La escena es una de las mejores de la película: en un salón lleno de espejos, parejas improvisadas de "crotos" bailan al son del vals bajo la mirada embelesada de los ricos.

Estrenada en el cine Monumental el 1° de mayo de 1940, *Caprichosa y millonaria* no gustó a los críticos. Si bien algunos reconocieron en el trabajo de Discépolo su "dialéctica viva y festiva", con algunas observaciones sutiles sobre la vida moderna, la película resultó un tanto pueril. El director se puso a la defensiva. Intentó, sin mucho éxito, una crítica de la crítica. Pidió

más comprensión para los realizadores. En realidad, no tenía muchos motivos para desconfiar de la buena fe del periodismo: muchos de los que hicieron recensiones de sus trabajos eran buenos amigos.

Es posible que ciertos valores estéticos del cine de Discépolo no hayan sido bien apreciados en su época. Pero a Enrique siempre le costó fundamentar una buena defensa de su cine. Este era, en términos generales, de un nivel apenas aceptable. Para alguien que durante más de una década había demostrado, en la Argentina y en el mundo, ser un creador brillante, de una profunda originalidad, aquellas películas de la SIDE, así como sus fugaces participaciones como actor en los filmes de Baires y EFA, no pasaban de ser un divertimento un tanto excéntrico.

El malentendido se agudizó con los años: mientras que para casi todos Discépolo iba a ser siempre el magistral autor de tangos que se daba el lujo de dirigir cine, para él la realización cinematográfica arrastró con los años un sentimiento de frustración, a veces mitigado con triunfos pasajeros, otras veces revelado en proyectos que nunca alcanzaron la forma deseada.

Ulyses Petit de Murat recordó la incompatibilidad del talento discepoliano con las convenciones del lenguaje del cine: "Un día Homero Manzi me convoca para trabajar con él. Dos someras reuniones me dan una oblicua noción, algunas conclusiones más bien intuitivas de estas fallas de un hombre dotado de un talento sorprendente. Discépolo podía llevar la brevedad de un tango largo tiempo en sí. Pero no podía hacérsele entender que un filme es la sucesión implacable, tenazmente ajustada, de unas mil doscientas figuritas. Iniciábamos con él una secuencia. Quizá una calle de la ciudad, tal vez un diarero que atiende a una muchacha. Ahí naufraga todo. El chisporroteo continuo del ingenio de Discépolo se hacía incendio. Se multiplicaban las anécdotas formidables sobre diarieros y sus clientes. El camino real no contaba: las llamas fugaces y brillantes, de inusitado colorido, estaban recorriendo en pocos minutos senderos estupendos. Al rato ya nadie se acordaba de cierta película, para ciertos actores; al fin y al cabo eso del cine no pasaba de ser puro biógrafo y una charla de Discepolín podía encender la noche más cerrada hasta el alba".

Pero Enrique no se dio nunca por vencido. Ante la fría recepción de *Caprichosa y millonaria*, pensó que quizá estaba ante su nuevo *Qué vachaché*: el difícil comienzo de un camino de

final feliz. A comienzos de 1940, mientras Moglia Barth presentaba *Confesión*, una película con los tangos de su amigo en la voz de Hugo del Carril, EFA tentó a Enrique con una producción que, finalmente, se estrenó bajo el título de *Un señor mucamo*. Esta vez Enrique se limitó a la dirección. El libro fue responsabilidad de su primo Abel Santa Cruz, que volcó en el filme el sentimentalismo que iba a caracterizar muchos años más tarde a sus teleteatros.

El protagónico fue para Tito Lusiardo, el prototipo del porteño simpático y generoso. A su lado estuvieron Elsa del Campillo, Ana Arneodo, Carlos Casaravilla, Choly Mur —había que dar trabajo a la familia— y un joven llamado Osvaldo Miranda. A este último Enrique lo había conocido en 1936, pocos días después del regreso de la gira internacional. Miranda era amigo de García Ramos, a quién Enrique había tratado en España.

Cuando en la EFA se empezó a rodar la película, Miranda fue convocado para reemplazar a un actor enfermo. Enrique le aconsejó que pidiera mil pesos por el trabajo. De esta manera, tres días después de iniciada la filmación y con gran apoyo de Discépolo, Miranda se sumó al elenco de *Un señor mucamo*. El contrato que firmó con Martiná, el gerente de EFA, incluía otras dos películas: *Cándida y millonaria* y *El más infeliz del pueblo*, ambas dirigidas por Bayón Herrera. Desde entonces, Miranda fue uno de los grandes amigos de Enrique. Había conocido en persona la generosidad mítica de Discépolo, y estaba dispuesto a retribuirla con una amistad indestructible.

Un señor mucamo, con un nivel actoral levemente superior al de las películas anteriores, es la historia de Jorge, un estudiante de ingeniería que, para costearse los estudios y poder pagar el internado de su hermano menor, decide trabajar como sirviente en una residencia no muy diferente a la de Coca Méndez en *Caprichosa y millonaria*. Escondiendo su verdadera situación, el protagonista vivirá una serie de peripecias por las que se cruzará el amor. Más allá de algunos tramos interesantes —el diálogo de Jorge con un linyera que lo convence de las ventajas de ser mucamo y dormir en colchón blando todas las noches— la película es una seguidilla de lugares comunes.

Acostumbrado al tono respetuoso pero crítico de los comentarios que suscitan sus películas, Enrique se preparó para festejar su cumpleaños número 40 desde la silla tijera de los directores de cine. Las objeciones no lo habían desilusionado completamente. Aún era un hombre joven, era consciente de que estaba apren-

diendo el código del cine, y se lo reconocía, desde luego, como a una de las figuras cardinales de ese arte al que se había asomado de la mano de Mario Soffici en 1927.

Habían pasado muchos años y muchos tangos desde aquella primera cita, pero la seducción del cine seguía viva, aunque Enrique no había logrado el romance perfecto. Tenía energías para seguir intentándolo. Cuando los actores abandonaban los estudios de SIDE, él se quedaba revisando minuciosamente el rollo del día anterior recién revelado. Era el primero en llegar y el último en irse. El monstruo moderno lo había atrapado para siempre.

CAPÍTULO 12

Noches del Marabú

I

Siguió con gran preocupación el desarrollo de la guerra. Leyó en *Crítica*, en moldes más calamitosos que nunca, que la Operación Barbarroja se había puesto en movimiento y que las tropas alemanas estaban llegando a las puertas de Leningrado y Moscú. Esa Europa no difería mucho de la que había presentido en 1936, en los albores del conflicto español. Aquellas informaciones lo mortificaban. No faltaron los días en los que se vio a sí mismo como un Job moderno cuyo libro estaba en las letras de tangos como *Cambalache* o *Tormenta*: el incendio del siglo XX atormentaba a los justos.

No obstante, el aspecto externo de Discépolo durante la presidencia de Ramón S. Castillo era bien diferente de un sufriente devoto. A comienzos de 1942, un cronista de cine lo describió en todos sus detalles, piezas imprescindibles del rompecabezas discepoliano: "Tiene auto propio. Usa corbata sin nudo. Prefiere el calzado de color borra de vino. Vive en una casa-chalet de La Lucila. Cuando está de entrecasa, usa overalls. Tiene un pasado más golpeado que vaso de puipería o rodilla de zapatero".

No faltó el costado afectuoso, la señal más evidente y cultivada de quien se había convertido en el gran personaje porteño: "Discépolo tiene la virtud de hacerse querer. Así y todo como es. Besa la mano de las niñas. Y de las señoras. Y de las señoritas. Es un conversador fantástico. Es cordial. Simpático. Sencillo. Ha vivido intensamente. Y viene de la época en que Filiberto andaba dando serenatas con un armónium portátil..."

Su vida cinematográfica había acentuado aún más su histrionismo, esa tendencia a la sobreactuación, al desdoblamiento actoral que en los años 40 había borrado toda distinción entre vida y representación. Cuanto más cosas se conocían de él, más inaccesible resultaba su personalidad, más difícil de desentrañar el origen de sus gestos aparatosos. ¿Quién era realmente Discépolo? ¿El afiebrado monologuista de *Melodías porteñas* o ese cliente taciturno de los bares porteños que buscaba la soledad en el aturdimiento urbano? En todos los casos, Discépolo parecía vivir en una dimensión diferente, en un permanente estado de irrealidad. Las comparaciones con el arlequín medieval o con el clown chaplinesco, tantas veces citadas en las crónicas de espectáculo, parecían haber influido sobre él, como si hubiese intentado tocar de cerca esos referentes que lo honraban.

La mudanza a La Lucila fue una decisión importante en su vida. Tanto él como Tania quisieron tomar distancia del centro porteño y probar la vida más sosegada de la zona norte, a un paso del Tigre. El chalet que reemplazó al departamento de Cangallo tenía todas las comodidades que la pareja buscaba. Situado en la calle Comandante Franco, era espacioso y abierto a un gran jardín, rodeado de árboles. Por primera vez en su vida, Enrique disfrutó de una casa propia cálida y segura, un lugar donde quedarse días enteros sin hacer nada, despuntando el vicio de la carpintería entre mate y mate o cuidando la salud de Morris, el gato de unos albañiles que un día llegó lastimado. Tania no se cansaría de contarles a todos que Enrique se entregó a los cuidados del animal con la desproporción que lo caracterizaba. Por varias semanas suspendió todas sus actividades para hacerse cargo del convaleciente Morris.

Para trabajar, Enrique disponía de un primer piso con vista al río. En La Lucila no tenía rutinas, si bien solía encerrarse en el estudio a partir de las siete de la tarde. Allí, sobre pequeños papeles, siempre en manuscrito, delineaba futuros guiones de cine, ajustaba alguna palabra del último tango e imaginaba proyectos teatrales de grandes dimensiones. Morris era el único testigo directo del proceso de escritura. El gato tenía sus prerrogativas: podía caminar por encima de los papeles del escritorio, sentarse en el sillón de raso y seguir a Enrique a todas partes. También podía ser una buena excusa para no hacer nada, el grado cero de una vida que, de vez en cuando, buscaba refugio contra el vértigo de la fama.

Vivir lejos del centro, como en fuga de la rítmica de la ciudad, significó, en cierto modo, la recuperación de la bohemia improductiva de los años anarquistas. Pero esta vez, claro, se trató de una situación muy diferente a la de la primera juventud, aquella reserva anecdótica con la cual la memoria selectiva de Enrique había creado un mundo poético único.

Si en la calle Rioja Enrique había modelado su experiencia desde la carencia, en La Lucila todo fue regado por la abundancia. Dos criadas se hacían cargo de todas las tareas de la casa. Una de ellas, Manuela Maritornes, parecía sacada de la galería de personajes de Lino Palacio. José Barcia registró una de las tantas salidas graciosas de la mucama gallega: "Mira, tú, en esta casa la única que trabaja es la señora. Fíjate que va a la radio y canta, anda por los teatros, y cuida aquí dentro todos los detalles. El señor, en cambio, no hace otra cosa que descansar, mirar el río, tomar mate y quedarse en silencio. ¿Quieres que te diga lo que pienso? ¡Este tío es un vividor!". Pero el afecto que Manuela sentía por Enrique estaba fuera de toda duda. Al morir, pocos años después, dejó el siguiente testamento: "Dejo al señor Enrique Santos Discépolo mi pañoleta de lana, mi máquina de coser y diez mil pesos...".

Aquellas largas temporadas en contacto directo con la naturaleza escamoteada por la ciudad supieron ser un remanso en la vida de Enrique, si bien con turbulencias interiores. Más de una vez, también, fueron una excusa convincente para rechazar nuevas propuestas laborales. Siguió trabajando con entusiasmo, pero a un ritmo más pausado y distendido.

A diferencia de otros escritores, Discépolo no tenía facilidad "natural" para la escritura. Salvo algunos tangos que habían "salido" velozmente, las letras, así como las músicas, se decantaban con lentitud, en una dialéctica de marcha y contramarcha. Rodeado de papeles y libros —los clásicos de su biblioteca escueta y ésencial y un par de buenos diccionarios—, Enrique escribía, tachaba y borraba constantemente. A veces también destruía el trabajo de muchos días. Era un autor inseguro y lento, que vivía el proceso creador como una carga bíblica.

Solía escribir estrofas en pedazos de papel que luego combinaba de acuerdo con la música, un método de trabajo que parecía reñido con la densidad conceptual del resultado final. En sus colaboraciones con Mariano Mores, el recurso de los papelitos, casi siempre prolijamente escritos a máquina, iba a dar muy buenos resultados: a medida que el pianista tocaba, Enrique iba

probando diferentes cuartetas y octetos, buscando ese grado de intimidad entre las palabras y las notas que distinguía a sus tangos desde los inicios.

En La Lucila, Enrique se tomó todas las libertades que quiso, desde cuidar celosamente a su gato hasta alimentar a un ladrón que una noche intentó robarle. Muchas de las anécdotas, positivas y negativas, que en el futuro cimentaron la biografía y la mitología discepolianas fueron escenificadas de cara al río. Acertadamente, García Jiménez definió a Discépolo como "una anécdota viviente".

Para Tania, en cambio, La Lucila era una estación agradable pero de ninguna manera el sitio perfecto donde pasar el resto de su vida. Su ambiente natural seguía siendo el mapa de los cabarets, las boîtes y los teatros. Eran dos formas diferentes de relacionarse con la noche y su cultura. Mientras Enrique podía graduar a su gusto la frecuentación de los circuitos nocturnos, prefiriendo los cafés y las confiterías como La Real, o el Tibidabo después de medianoche, Tania necesitaba del roce diario con el mundo del espectáculo.

Por entonces, las diferencias entre el autor y su intérprete, ese pacto romántico entre Trilby y Svengali que unos años antes había alcanzado los mejores resultados, se empezaron a desnudar con crudeza. Quizá fue en esos años cuando algo se quebró en la pareja. Los romances de Tania con Tito Climent, un actor del Maipo, y más tarde con un deportista, entre otras relaciones, fueron la piedra de escándalo en el ambiente del espectáculo.

Enrique intentó vivir su propia vida sexual fuera de la órbita de su adorada Tania. Lo hizo con discreción, a veces con romanticismo, sin dejar más que pequeños indicios que sólo sus amigos más íntimos supieron interpretar: "Si un día te ven con una mujer que no es tu esposa en un paraje remoto, eso es mala suerte. Si te pescan en Corrientes y Esmeralda a las siete de la tarde, eso es boludez".

Sobre Tania cayó todo el peso de la ley del tango. Para sus detractores, ella fue la mujer perversa de la letrística popular, la que sometió a Enrique a una larga humillación pública. Algunos trataron de ver el tema del adulterio, reiterado y a la vista de todos, desde una incipiente sexología: un Enrique debilucho no podía satisfacer a una mujer fogosa y desprejuiciada, que sin ser bella sabía seducir a quien quisiera y estaba la diferencia de edad. Mayor que él, la "gallega" no sentía que

tuviera que serle fiel a quien había prácticamente iniciado en los secretos del sexo.

Enrique había logrado engañar a casi todos con una imagen prefabricada de hombre triunfal, pero el esfuerzo no había bastado. Como el personaje de *Cuatro corazones*, tras la máscara del animador exultante de salidas ingeniosas y aforismos un tanto desconcertantes, se escondía un hombre inseguro y temeroso, incapaz de rebelarse contra el escándalo de su vida privada. Los amigos siempre creyeron ver una toque de tristeza en el rostro de Discépolo, un aura que parecía ilustrar con un sentimiento de pena el discurso brillante y magistral del "filósofo de la vida", como frecuentemente lo llamaban sus más fervientes admiradores. La mordacidad discepoliana se frenaba antes de llegar a la violencia; se suavizaba enseguida, en una actitud de clemencia por el mundo, pero también de cierta desazón ante el espectáculo de su propia vida. Y el pudor, siempre el pudor, mal disimulado con el brillo de hombre de orquesta. "No me separé de Tania para no sacar a relucir las cascarrias de la familia", le contaría una vez a un amigo. Pero esa nunca fue una respuesta suficiente. En algún extraño sentido, el lazo que unía a Discépolo con Tania era inquebrantable.

"Tan espinoso como acariciante", lo describió Troilo en alguna oportunidad. Acariciante con los demás, pero cada vez menos consigo mismo: la autocrítica a su contextura física siguió siendo tema predominante del humor cruel que Enrique practicaba entre amigos. En ese terreno, la búsqueda del efecto grotesco se fue haciendo cada vez más exasperante e incómodo para los que escuchaban los fragmentos de una denuncia flagelante. Enrique aceptó la vida paralela de Tania con una mezcla de autocrítica y asunción fatalista. Nunca un cargo explícito, más allá de alguna posible referencia en sus últimos tangos y alguna confidencia aislada.

Trató de calmar a sus amigos más indignados con gestos piadosos, un leve movimiento de hombros y la filosofía del "no pensar más en mí", la penitencia que parecía haberse impuesto. En realidad, Discépolo sí pensaba en él, y no muy bien. "Si vos me vieras desnudo, la comprenderías a Tania", le explicó una vez a un joven editor. "Qué susto me daría si un día me veo al espejo y me descubro gordo"; "para darme una inyección, el médico tiene que traer un bife para encontrar la carne"; "a mí la ropa me queda bien por los escarbadientes (las piernas) que tengo": las chanzas

sobre su cuerpo fueron aumentando, como si las verdades que subyacen en cada chiste fueran suficientes para justificar su comportamiento y el de Tania. Pero ningún argumento logró hacer de la vida privada de Discépolo una situación "normal". Fue como si el juego de confundir la "vida real" con el escenario se hubiera vuelto definitivamente en su contra.

II

Armando juzgaría la relación de su hermano con Tania con la severidad de siempre. No sin crueldad, hizo referencias más o menos explícitas a cierto asunto amoroso de su cuñada en charlas con Enrique. Pensaba que a su hermano le faltaban agallas para resolver ciertas situaciones delicadas. Un día llegó a insinuarle que escribiría un grotesco inspirado en los amoríos de Tania. Enrique respondió siempre con el silencio del hijo que acepta la jerarquía del padre. También sabía que en las palabras de Armando, por más duras que estas fueran, había afecto y preocupación. Querían hacerlo reaccionar.

En 1941 la relación entre Enrique y Armando aún no estaba rota. En enero de ese año, Armando frecuentó el chalet de La Lucila. La EFA acababa de contratar a los hermanos Discépolo para hacer una película con Hugo del Carril. Armando no había vuelto a escribir teatro desde 1934. ¿El notable "comediógrafo" de la Argentina babélica se había quedado sin temas? Armando aseguraba haberlo dicho ya todo. Su trayectoria autoral se había terminado en el momento de máximo esplendor de Enrique. En cierto modo, los Discépolo se complementaron históricamente: los tangos de Enrique, no obstante sus claras diferencias con las piezas de su hermano, habían continuado la exégesis del país en otra clave.

Por cierto que Armando no había muerto. El director que había en él suplantó al dramaturgo con la suficiente calidad como para que nadie lamentara demasiado la falta de un *Stefano* de los 30 y 40. Hasta 1941, la relación de Armando con el cine no había sido buena. Fiel a los códigos del teatro, había encontrado en la radio una aceptable prolongación de la escena, pero el lenguaje del cine era otra cosa. Dependía de una estructura económica que Armando no podía dominar. Sin embargo, se-

guía con atención la evolución del cine argentino. Muchos de los actores que solía dirigir en radio y teatro frecuentaban los sets cinematográficos.

Después de algunos proyectos frustrados, el contrato con la EFA lo incorporó al cine en carácter de escritor. Armando asumió, finalmente, el desafío del cine. Al igual que Enrique, vio en el "monstruo moderno" un medio de expresión lo suficientemente potente como para resignificar una vida, darle a esta un impulso nuevo.

Eligiendo con cuidado las palabras, Armando declaró a la revista *Cine Argentino*: "Soy un hombre que cuando hablo de 'mí mismo' tengo la sensación de recordar cosas de una novela... Es como si hablara de otro hombre... Sé que no tengo pasado... No hice nada... Absolutamente nada... pero sé que tengo todo un porvenir..." No eran términos muy diferentes a los empleados por Enrique para definirse a sí mismo. En alguna medida, Armando y Enrique compartían el extrañamiento existencial, y lo trataban de exorcizar a través de la creación. En los albores de la década del 40, el cine argentino parecía ser el gran futuro de la creación.

En la luz de una estrella, sin embargo, no fue una película a la altura de sus realizadores. No hubo conexión lógica entre los antecedentes de Enrique y Armando y el producto cinematográfico, un melodrama insulso. Jorge Miranda padece el drama de las estrellas: despierta amores y odios por igual. Renuncia a su gran amor, la mujer de su mejor amigo (Zully Moreno), y ayuda a una bataclana (Ana María Lynch) que está locamente enamorada de él. Esta cadena de amores frustrados se romperá con la tragedia. Un espectador conocedor de Discépolo puede imaginar el final en la escena en la que Hugo del Carril canta *Secreto*, en medio de una ambientación selvática —la del número teatral que interpreta Jorge Miranda— y un público hipnotizado por la estupenda voz del cantor. El otro gran momento de *En la luz de una estrella* se sitúa en los primeros minutos del rodaje, cuando Miranda presenta *Martirio*. También cantará dos veces el fox trot abolerado que da título a la película: "Yo sé/ que en la luz de una estrella/ me espera tu amor..."

Hugo del Carril era un actor y cantante en ascenso. Había trabajado bajo las órdenes de Luis César Amadori en las películas *Madreselva* y *La canción de los barrios*. A Enrique le gustaba la manera de cantar de ese admirador de Gardel, que además era un actor bastante dúctil. Armando, por su parte, aportó algunos

parlamentos interesantes, para un drama cinematográfico que la crítica consideró "demasiado hablado" y estático y que carecía de la gracia *naïve* de *Caprichosa y millonaria*.

Era claro que la conversión de los Discépolo al lenguaje del cine dejaba muchas cosas en el camino. Pero también fue evidente la responsabilidad de Armando en los pobres resultados de la película. Al libro de faltaron las pinceladas de disparate y causticidad que habían sabido tener las anteriores películas de Enrique.

Los "tiempos" de la producción cinematográfica tampoco ayudaron. De las reuniones en La Lucila en el mes de enero se pasó inmediatamente a los sets de la EFA, y dos meses más tarde se produjo el estreno en el Monumental, la sala donde Enrique solía dirigir su orquesta de tango ad hoc. Todo sucedió muy rápidamente. No hubo tiempo suficiente para hacer las cosas bien.

Para Armando aquella experiencia fue desalentadora y definitiva. Basta de cine, se dijo después del estreno. Enrique, en cambio, no rompió su conflictuado romance con la pantalla. La reconciliación con Argentina Sono Film le dio nuevas esperanzas. La de los Mentasti era una empresa poderosa en un proceso de expansión irrefrenable. La coyuntura internacional la favorecía. El cine mexicano aún no estaba a punto para copar el mercado hispanohablante, y algunas de los principales figuras del *star-system* nacional pertenecían a la constelación de la ASF.

Fantasmas en Buenos Aires se estrenó el 8 de julio de 1942. El lugar de Armando fue ocupado por el cuentista Marcelo Menasché y el autor de radioteatros Manuel Meaños. Las grandes atracciones de la película, sin embargo, fueron los actores protagónicos, Pepe Arias y Zully Moreno, dos estrellas de la ASF. Enrique se limitó a la dirección, en un intento de profesionalización cinematográfica. "Me encanta dirigir", dijo al periodismo, "me gusta escribir asuntos, me placería hacer yo mismo tipos frente ante la cámara; pero, ¡cómo hacer todo eso a un tiempo! Acabaría conmigo en cuatro días. Dejo al actor que duerma..."

El resultado no fue malo, si bien tampoco esta vez el afamado autor de tangos iba a ser reconocido como un gran realizador. Mezcla de comedia sofisticada con trama policial, *Fantasmas en Buenos* Aires se apoyó en un Pepe Arias torpe y tierno como siempre y en una Zully Moreno rutilante, con la dosis de maldad femenina imprescindible, lo más parecido en la Argentina a una diva de Hollywood.

Con alguna influencia de Frank Capra, *Fantasmas en Buenos Aires* narra las desventuras de un hombre simple y bueno, el empleado honesto que cae en una trampa perpetrada por una rubia fría y calculadora que integra una banda de falsificadores. Había algo de su primer texto teatral, *Los duendes*, aquella desafortunada pieza escrita a dúo con Mario Folco, pero ahora todo era más profesional y serio.

Si bien esta vez no hubo tangos de Discépolo ni cantores populares, las ambientaciones "musicales" estuvieron muy cuidadas: las escenas en la boîte, con congas caribeñas —a Discépolo le gustaba mucho la música cubana—, fueron bien resueltas, con un interesante planteo cinematográfico: sugestivos primeros planos y planos "americanos" de Zully Moreno; tomas de conjunto llenas de encanto —cinco caballeros encienden al unísono sus encendedores cuando ella, inalcanzable, saca un cigarrillo—; un montaje dinámico, que le da al film, sobre todo en sus primeros minutos, un ritmo sostenido.

Como en otras oportunidades, esta película de Discépolo es más la suma de escenas deliciosas que un relato fílmico fluido y coherente. La dirección actoral volvió a ser un punto crítico, si bien no tanto como en la película anterior. Hacer de Zully Moreno una buena actriz era una tarea prácticamente imposible. Una vez más, las fallas del cine de Discépolo mucho tenían que ver con la anemia artística de la producción argentina. Pero *El Heraldo del Cine* fue muy directo en su crítica: "Los hechos demuestran que el único director argentino que extrae el máximo provecho de Arias es Luis C. Amadori, sin que ello signifique disminuir la real capacidad de Enrique Santos Discépolo".

No muy distinta fue la suerte de *Cándida, la mujer del año*, otra producción de la ASF. Niní Marshall, su protagonista, la recordó muchos años después como "la única película con mala suerte de todas las que hice". En realidad, hubo algo más que mala suerte. *Cándida* no supo aprovechar el talento de la más grande actriz cómica del cine argentino de todos los tiempos. La idea del filme no era mala. Cándida es premiada por una liga de buenas acciones por haber devuelto una cartera llena de dinero. Una empresa capitalizadora se quiere aprovechar de la buena imagen de la mucama gallega y la compromete en un plan de ayuda a los recién casados. Como en *Fantasmas en Buenos Aires*, la estafa será desenmascarada a tiempo, en un final apresurado que cruza la comedia reidera con el género policial.

Estrenada en el cine Ocean el 2 de marzo de 1943, la película fue otro fracaso de un Discépolo que no lograba conciliar sus preocupaciones cinematográficas —por ese entonces, más importantes en su vida que el tango y el teatro— con el sistema fílmico argentino. Su relación con los empresarios distaba mucho de ser óptima. No compartía sus criterios. Se reía de ellos, los "retaba" a través de las entrevistas que concedía pero terminaba haciendo lo que ellos le pedían. Nunca supo desenvolverse dentro de las reglas del juego del cine como espectáculo industrial.

En cierto modo, y a diferencia de Saslavsky, Soffici o el propio Amadori, Discépolo siempre fue un forastero en la tierra del cine, alguien que no logró asentarse definitivamente en un arte que dependía de diversas variables. Por otra parte, contra ciertas "normas" de la estilística nacional, Enrique nada podía hacer: la distancia entre el lenguaje coloquial y "musical" de sus tangos y el español declamado e irreal del cine argentino era insalvable.

Es claro que no todos fueron sinsabores. Enrique disfrutaba del oficio de director. Para él filmar era un motivo de placer. Podía decir de su trabajo lo que una de las protagonistas de *En la luz de una estrella* exclama a propósito de un amor imposible: "el paraíso de darlo todo sin esperar nada".

Era estricto pero paciente con los actores. Tenía excelente relación con ellos, a los que les corregía desde una expresión acartonada hasta un tiempo verbal incorrecto. Los rodajes eran una obra aparte. Los fotógrafos de las revistas de actualidad se agolpaban en los sets para retratar al director en acción. La "verdadera" escena estaba siempre tras las cámaras, con un Discépolo luchando con todas sus fuerzas contra la mediocridad.

En los estudios de Martínez de la ASF, Enrique se sentía como en su casa. Cerca de La Lucila, rodeado de gente que no se cansaba de festejarle las frases ingeniosas, trabó amistad con todos, y particularmente con un joven pintor y escenógrafo que se había iniciado en el cine haciendo decorados para Luis Saslavsky. Un día Enrique le encargó una pintura para embellecer la planta baja del chalet. Y Raúl Soldi aceptó el trabajo. Pronto descubrió en Discépolo a un gran conocedor de las artes plásticas. Enrique le habló de Facio Hebequer y Agustín Riganelli y los heroicos años de Parque Patricios. También le confesó una de sus contradicciones más llamativas: amaba la pintura pero no sopor-

taba los retratos, padecía una extraña fobia a las imágenes humanas en reposo.

La residencia en La Lucila, entre guiones cinematográficos y cuadros de Soldi, no significó el ostracismo de Discépolo. Hacia 1943 su vida social se incrementó notablemente. El mundo del cine no terminaba en el plató de los estudios de Martínez. Con el trabajo coexistían las reuniones con los colegas, las notas para las revistas de actualidad —muchas de ellas se hicieron en el chalet de La Lucila, bajo la sombra de una cina-cina centenaria— y los ensayos con los elencos y los colaboradores de las películas. La red cinematográfica se había ampliado notablemente. Enrique podía ignorar algunos eventos, pero siempre había invitaciones especiales que no podía rechazar. Éstas lo sustraían de su bucólica casa y lo hacían regresar a los encuentros de la farándula. ¿Cómo desentenderse de las invitaciones de la Asociación de Cronistas Cinematográficos a las fiestas anuales en el *roof garden* del hotel Alvear? ¿Cómo negarse a saborear un café con Manzi o Lomuto a la vuelta del flamante edificio de SADAIC?

El culto a la amistad no tuvo pausas, no las iba a tener. Por entonces, el recuerdo de las actuaciones francesas de 1936 volvió con una fuerza imprevista. El generoso Ray Ventura, que con tan buena disposición había preparado el debut de Discépolo y Tania en París, ahora estaba en serios problemas. Su orquesta, una de las más prestigiosas del jazz europeo, había llegado a Buenos Aires en 1942. Venía de una gira iniciada en 1941, cuando la guerra había obligado a Ventura y sus músicos a exiliarse, primero en Suiza y más tarde en Brasil. Ventura, al igual que algunos de los integrantes de la orquesta, era judío. El final de la conflagración aún estaba lejano, y el director intentó, con bastante fortuna, establecerse en Buenos Aires e integrarse a su ambiente artístico.

Tanto Ventura como sus músicos —en particular el contrabajista Lois Vola y el arreglador Paul Misraki— tocaron y grabaron con *jazzmen* argentinos y participaron activamente de las coloridas noches de la Argentina de los 40. Pero las amistades no se hacían de un día para otro. Comprensiblemente, Ventura retomó la relación con Enrique y Tania como forma de integración a una ciudad que la guerra había vuelto a convertir en un solicitado centro cosmopolita. El músico francés frecuentó el chalet de La Lucila, rememorando los viejos buenos tiempos.

1943 también fue el año del reencuentro de Discépolo con la

radio, uno de sus medios preferidos. Frente al micrófono, Discépolo era un gigante. Su peculiar voz parecía un símbolo de la integración cultural de la Argentina: inflexiones medio itálicas, un humor que en más de una ocasión recordaba al de los cómicos judíos, la tradición de los oradores españoles. Era, en verdad, una abstracción de todas las inmigraciones que habían poblado Buenos Aires, la quintaesencia teatralizada del porteño.

Algunos compararon a Discépolo con el escritor español Enrique Jardiel Poncela, que también "hacía radio" y que, como Enrique, era un brillante cronista de viaje. El autor de *49 personajes que encontraron su autor* practicaba el tipo de humor breve y sarcástico que Discépolo sabía esparcir por los más diversos géneros. En ambos autores, tras el efecto de ingenio, había una gran capacidad de observación de la vida urbana y sus habitantes. En las descripciones y relatos subyacía la reflexión metafísica. Menos mundano que su colega español, un declarado franquista, Discépolo prefería focalizar a los personajes claramente perjudicados de la farsa moderna.

Ahondado en el ensayo interpretativo, Juan C. Lamadrid escribió una década más tarde: "(Discépolo) es un rey juglaresco que imitando amargamente a la vida, la empuja hacia la nada, optando por las células del tango para componer su máscara, que será la de las luces y las sombras para ese hombre sin salida, 'existenciando' a priori de su bondad y su maldad, obnubilado y preso en la trampa de Talcahuano y Corrientes".

En 1943, esa trampa urbana quedó sintetizada, metáfora de metáfora, en la isla de "Kolynolandia". Desde ese lugar imaginario, un Discépolo más funambulesco que nunca atrajo la atención de los oyentes de radio Splendid, que desde marzo de 1943 empezaron a participar de algo más que un risueño costumbrismo. Las historias narradas por Discépolo, un náufrago que contemplaba el mundo desde una isla, fueron las aguafuertes de un pesimismo desopilante: el hombre que se sacó la grande y no la pudo cobrar; el que descubrió que su novia tenía 3 hijos y marido, y cosas por el estilo.

"Yo creo que el público quiere pensar entre sonrisa y sonrisa", explicó Enrique en una entrevista de *Radiolandia*. "Por eso he planeado esta audición, que está ubicada, precisamente, en el país de la sonrisa, donde los hombres son simples, como debiéramos ser nosotros que vivimos tan complicadamente, sólo por habernos complicado los problemas sin necesidad de hacerlo.

No creo que una audición enseñe nada a los que desde hace años vienen haciendo con sus esfuerzos el radioteatro. En cambio, creo que será totalmente distinta a cuantas se han realizado hasta la fecha."

Por cierto que lo fue. Al éxito de *Kolynolandia*, con un sponsor obvio, contribuyó la estructura de varieté del programa, compuesto por pequeñas teatralizaciones —completaban el elenco Tito Grassi, Nelly Garbarini, Aurora Sánchez y Miguel Banni, entre otros—, los monólogos de Discépolo y el acompañamiento musical de diversas orquestas: la típica Forte, Los Cuatro Acordeones y la banda brasileña de Nico Carbalho, especialmente contratada para la audición. Frente al micrófono, con sus papeles, dirigiendo un plantel heterogéneo, Discépolo volvió a experimentar el éxito inmediato y resonante, eso que el tango le seguía deparando y que el cine le había retaceado.

III

El Marabú reproducía en la escala de un local nocturno el ideograma porteño. Ubicado en Maipú al 365, el dancing había presenciado algunos nacimientos célebres, como el de la orquesta de Aníbal Troilo, una noche de julio de 1937. Desde luego, no era el único enclave del tango con orquestas. La música de Buenos Aires estaba en todas partes. La crisis había quedado definitivamente atrás, y el estilo orquestal macerado a mediados de los 30 estaba dando sus frutos aquí y allá. Emergían cantores por todos lados. Ya no eran los "estribillistas" comprimidos de las viejas orquestas, sino auténticos solistas que, a veces, le disputaban el estrellato al director.

El ritual del tango tenía diversas formas de consumación. Los cafés de la calle Corrientes eran pequeños templos de audición. Los mozos sorteaban sigilosamente las mesas, entre servicio y servicio, mientras los acólitos se concentraban en la música pura: en los cafés el baile era postergado en aras del concierto. Muy de vez en cuando, Enrique se daba una vuelta por el Nacional —junto al Germinal, un sitio clásico— y el Marzotto, reducto de Alfredo de Angelis y campo de prueba de orquestas de segunda fila. Aquel mundillo lo fascinaba. En una mesa, Cátulo Castillo filosofaba sobre el ser porteño, mientras

anotaba los números de quiniela que se levantaban en el local de enfrente. El desfile de los cantores, seres que Discépolo miraba con desconfianza musical y literaria, era un espectáculo aparte. Por aquel tiempo, el brillo de Floreal Ruiz y Ángel Vargas era el gran estímulo de muchos jóvenes que, con menos talento, soñaban con dominar la lírica popular y seducir mujeres.

Pero la cita de honor de Discépolo, preferentemente al atardecer y primeras horas de la noche, se llamaba confitería Real. La Real era el ágora de cierta *intelligentsia* porteña que practicaba la retórica de la ciudad mítica. Allí recalaban Julián Centeya, Julio De Caro, Luis Ángel Firpo, José María Contursi, César Tiempo, Lola Membrives, Blanca Podestá, Enrique Cadícamo y Charlo. Entre las mesas de la Real, Enrique recordó las historias que Armando le contaba del café de Los Inmortales. Ahora él también era un protagonista: él también era un inmortal. Pero a diferencia de otras figuras presas de los estereotipos de la gloria urbana, Enrique se abría al exterior y al futuro. Conversaba con los "grandes" y con los "pequeños". Ben Molar iba a recordar la generosidad con la que Discépolo abría las puertas a las nuevas generaciones que merodeaban por la confitería.

A la noche, los cabarets, previo puchero de gallina en El Tropezón. Estaban el lujoso Tibidabo —donde Troilo era rey; después de todo él lo había inaugurado el 24 de abril del 42—, el histórico Chantecler —territorio casi exclusivo de D'Arienzo—, el Maipú Pigalle —vecino del teatro Casino—, el mítico Tabaris. Si bien era habitué del Tibidabo y de las tres entradas de la orquesta de Troilo, su preferida, Enrique sentía que el Marabú tenía un encanto especial. Allí Carlos Di Sarli, viejo amigo de Enrique y Tania, ponía en movimiento su impecable maquinaria rítmica.

Una noche de 1940, Di Sarli convocó a sus amigos para presentar en sociedad a un joven cantor llamado Roberto Rufino, con el que ya había grabado un par de temas y debutado en Radio El Mundo un año antes. Aquello fue un encuentro social: los directores más prestigiosos asistieron con sus esposas. Enrique y Tania se sentaron cerca de la orquesta, quizá previendo algún número fuera de programa. Y este llegó. Alguien le pidió a Tania que cantara tangos de Discépolo acompañada por Di Sarli, como en los viejos tiempos. Di Sarli, que se estaba reponiendo en la barra, solicitó el relevo: "¿por qué

no le piden a Marianito que me suplante? Yo estoy cansado".

Mariano Mores no era un desconocido. Pianista de la orquesta de Canaro, compositor de dos grandes éxitos, *Cuartito azul* y *En esta tarde gris*, era el niño prodigio del tango, su futuro más resonante. Nacido en 1922, Mariano Martínez, tal su verdadero nombre, había empezado a dar conciertos de piano a los 10 años. Instalado con su familia en España a mediados de los 30, había sido bautizado "Lolo, el compositor y pianista relámpago".

Como Enrique Delfino una generación antes, el pequeño Martínez solía improvisar temas a partir de dos o tres notas solicitadas al público. En sus programas, lucían partituras de Liszt, Chopin, Puccini. Al tango lo había descubierto, de la mano de su padre, en Barcelona, por la época en que Enrique y Tania descubrían París. De regreso en Buenos Aires, Martínez pasó a ser Mores y el tango reemplazó definitivamente el repertorio clásico.

Con sus hermanas armó el Trío Mores para actuar en Radio Belgrano y estrenó sus primeras composiciones: *Gitana* y *Estampa de varón*. Luego vendría *Cuartito azul*, su primer gran éxito, y desde 1939 el puesto de pianista en la orquesta de Canaro fue suyo.

Tania había oído hablar de Mores, el orgullo de Canaro. Vocalizó unos compases *a capella* para que Marianito encontrara el tono, y enseguida empezó a recorrer su repertorio habitual. Para Mores todo era fácil. Conocía prácticamente todos los tangos en boga, y tenía una manera muy personal y llamativa de acompañar las líneas melódicas, siempre y cuando no cantara encima de ellas. Les creaba contracantos, las ensalzaba con cataratas de notas arpegiadas. Tocaba con aplomo y seguridad, también con cierta redundancia un tanto ajena al mundo del tango.

Discépolo quedó deslumbrado. Las referencias que tenía de aquel muchacho se habían quedado cortas ante la realidad. Corrió a felicitarlo a la manera discepoliana: estrepitosamente. Mores no desperdició la ocasión: "Si usted me dispensa un rato, maestro, quisiera mostrarle algunas obras que tengo escritas". "Cómo no —contestó Discépolo—. Lo espero mañana a la tarde en mi casa, en La Lucila."

Mores llegó al chalet puntualmente. Transitó con paso firme el camino de piedras que conducía al corazón de la casa. Llevaba consigo los borradores de sus últimas composiciones. Tania estaba tomando sol, mientras Enrique, en su overall, observaba

con mirada de especialista las plantas del jardín. Al oír los pasos de su invitado, interrumpió su relación terapéutica con la naturaleza para saludar y atender al recién llegado. Se dirigieron al living, y allí Mores desplegó los pentagramas sobre el piano blanco de Enrique y tocó de cabo a rabo dos temas.

Uno era un aire campero, *Tango argentino*, un híbrido de folclore pampeano y tango rioplatense que pronto se llamaría *Adiós, pampa mía*. La otra composición también llevaba un nombre provisorio, *Cigarrillos en la oscuridad*. Mores la había tocado un par de veces en la Real, como música de fondo. Carlos de la Púa había reparado en la belleza del tema, prácticamente improvisado al piano por Mores. El tema empezaba con una escala cromática ascendente, que se repetía envuelta en armonías exuberantes. Audaz en sus modulaciones, llena de tensión y expresividad, aquel tema no reconocía muchos antecedentes en la estética del tango. Quizá en el universo del bolero podía encontrarse ese fraseo y esas cadencias. Mores se identificaba con el melodismo romántico que, en cierto modo, Gardel había experimentado en los últimos años de su vida, con la ayuda de Alberto Castellanos y Terig Tucci.

Discépolo se mostró conforme. Si el aire campero de *Tango argentino* no despertó en él demasiado interés —su relación con el campo no era muy buena, más allá de un par de zambas y el verde de La Lucila— el dramatismo musical de *Cigarrillos...* lo atrajo inmediatamente. Esa música tenía que ver con su sensibilidad. Le pidió a Mores que la tocara varias veces más, así tenía tiempo de memorizar la melodía. Los ojos de Enrique fotografiaron los dedos veloces de Mores sobre el registro alto del teclado, empezando con una frase cromática mucho más próxima al tango romanza que a la simpleza tonal de la mayoría de las piezas con las que bailaba el país de los 40. Una visita informal se convirtió así en un primer encuentro de trabajo.

Desde entonces, Enrique y Mores se vieron muy seguido, pero el joven pianista nunca volvió a preguntar por la suerte de aquella partitura retenida por Discépolo. ¿Qué pasaba con *Cigarrillos...*? Todo parecía indicar que a Enrique el tema, más allá del entusiasmo de la primera audición, no lo había conformado plenamente. Él no comprometería su firma en un tango que no fuera de su entero agrado, pensó Mores un tanto decepcionado ante un futuro sin Discépolo. Sin embargo, la admiración del poeta no daba signos de haber mermado. A veces en La Cartuja,

un piano-bar de Diagonal Norte y Libertad que también solían frecuentar Manzi y Troilo, otras noches en el Marabú, Discépolo no se cansaba del pianismo de Mores. Tampoco del whisky que corría sin límites, mientras Enrique hablaba incansablemente y una timba improvisada conducía a los amantes del póquer hacia el fin de la noche.

Era evidente que Discépolo disfrutaba sin retaceos del talento "natural" de Mores, pero nadie, quizá ni él mismo, sabía bien qué pasaría con aquel trabajo conjunto. La gran expectativa de Mores y los amigos no se resolvía. Mores no se animaba a reclamarle nada a Discépolo, pero la intriga iba creciendo, al menos en la vida del músico. Mientras tanto, entre 1940 y 1943, el pianista trabajó con José María Contursi y Enrique Cadícamo. A esos años corresponden *Grisel*, *A quién le puede importar* y *Cada vez que me recuerdes*.

Contra toda sospecha, Discépolo mantenía vivo el interés por la obra de su protegido. Durante casi tres años fue puliendo una letra larga y compleja, una historia tortuosa que requería de una forma más extensa que la habitual, pero que también precisaba de una buena oportunidad para el estreno. Se dijo más tarde que le puso punto final en una servilleta del bar del hotel España, un 27 de mayo de 1942, pero es probable que el texto definitivo haya tardado más tiempo en nacer.

Otra vez, el "monstruo" literario, en consonancia con la música preexistente, volvió a romper los cánones del tango-canción. Así nació *Uno*: la letra "sábana" salió a cubrir la melodía expansiva y sofisticada. Canaro había intentado muchas veces persuadir a Mores de que no desoyera las formas musicales más conocidas. Al igual que Discépolo 15 años antes, el joven pianista se sentía asfixiado en el molde de 16 compases, y estaba dispuesto a desobedecer las normativas del género. De todos modos, también esta vez pidió consejos a Canaro, cuando Discépolo le entregó la letra tan esperada. Y el jefe la aprobó: ahí había un drama en pocos minutos, la historia que todo dramaturgo quisiera contar en un escenario.

Uno fue estrenado por Tania en el teatro Astral, la noche del 28 de abril de 1943, como número musical de *La revista loca*, de León Alberti. En medio de la algarabía de temas como *Brazil*, *Embrujo gitano* y *Batucada carioca* y con orquesta dirigida por Julio Rosemberg, Tania entonó *Uno*, tango en el que, al decir del crítico de *El Diario*, "su autor persiste en su peculiar filosofía

pesimista". Así se selló el pacto artístico entre Discépolo y Mores: un tango notable, que alentaba posibilidades para futuras colaboraciones. Después de un largo silencio que Mores había interpretado de manera negativa, *Cigarrillos...* había vuelto a la vida con el título *Si yo tuviera el corazón*, tal como rezaba el primer verso de la segunda parte, para terminar siendo *Uno*.

La aprobación fue inmediata. El primer trabajo de Mores con Enrique Santos Discépolo se convirtió en uno de los tangos fundamentales de la década del 40. Pronto circuló por todo el país. Canaro, con Mores al piano, lo incluyó en su repertorio y Troilo lo llevó al disco antes que nadie. "¡Cómo puede ser que Pichuco haya grabado tu tango antes que yo!", protestó Canaro, sin saber que había sido el propio compositor el que le había acercado el original al director más afamado del momento. Mores le mintió a su patrón: le hizo creer que alguien había copiado la melodía de *Uno* desde una butaca del Astral.

Desde entonces, Discépolo hizo todo lo posible para que Mores abandonara la orquesta de Canaro, en la que, según muchos creían, un gran talento podía estropearse para siempre. No era falta de respeto por Canaro y su trayectoria. Se trataba, más bien, de una disyuntiva estética que la profusa actividad musical de los 40 permitía. Por ese entonces, el alejamiento de Astor Piazzolla de la orquesta de Troilo había causado un gran revuelo. Pero Mores no se animó a dar el paso trascendente hasta 1948. Pensó, aconsejado por Ivo Pelay, que la crisis económica pasada podía resurgir en cualquier momento y que el golpe militar del 4 de junio creaba inseguridad. Una madre viuda y 6 hermanos que alimentar le exigían al joven músico cierta prudencia en las decisiones laborales.

Mientras tanto, *Uno* fue cobrando fama. En realidad, había nacido un poco antes del estreno "oficial". Poco antes del 28 de abril, el tango se fogueó en los cafés y cabarets del microcentro. Sus autores acababan de descubrir que la gente prefería un título más breve que el original. En Rendez Vous, Osvaldo Fresedo lo había incorporado a su carpeta de temas más celebrados. Después de la orquesta de jazz de Eduardo Armani, venía Fresedo y la gente empezaba a levantar el dedo índice reclamando la creación de Discépolo-Mores. Enseguida se percataron de la creciente popularidad de aquel gesto.

El pronombre, empleado como anáfora, lo decía todo: "Uno, busca lleno de esperanzas,/ el camino que los sueños/ prometie-

ron a sus ansias.../ Sabe que la lucha es cruel/ y es mucha, pero lucha y se desangra/ por la fe que lo empecina..." Parecía una letra interminable, pero nadie pudo dejar de escucharla: "Precio de castigo que uno entrega/ por un beso que no llega/ o un amor que lo engañó.../ ¡Vacío ya de amar y de llorar/ tanta traición!". Desde esa noche, *Si yo tuviera el corazón* pasó a ser *Uno*, y así se estrenó en la revista del Astral.

Si por un lado, la nueva letra de Discépolo retomaba los materiales de su singular "filosofía", por otra parte era evidente el esfuerzo del autor por superar el estilo aforístico de sus otros tangos y profundizar la narratividad implícita en todo tango-canción. El tema de la traición amorosa —no faltaron los amigos que vincularon el tango con la vida privada de su autor— se "desarrolla" en una historia de frustración que, más allá del resentimiento, inhibe toda posibilidad de futuro. Correspondiente a la etapa que Osvaldo Pellettieri llamó "de la imagen de la angustia existencial" —de 1937 a 1948—, *Uno* es el tango de la soledad extrema, con un sujeto "arrojado" al mundo, que postula una filosofía negativa con relación a la experiencia amorosa.

En cierta medida, y siempre en diálogo con el imaginario de la canción porteña, *Uno* es un tango existencialista: un par de años antes de que las ideas de Sartre reinaran en el París liberado, Discépolo hablaba, a su modo y con sus palabras, del hombre como "una pasión inútil".

Por cierto que la enunciación discepoliana conserva todo el fuego de una sensibilidad romántica. Como en la lírica confesional de los boleros, el "personaje" de *Uno* dice haber amado ciegamente, sin prever las consecuencias. Luego será demasiado tarde para poder querer. Si en *Noche de abril* el odio puede ser una posibilidad para no sufrir, esta vez, esa otra forma de la pasión no puede sacar al sujeto de la angustia sin retorno en la que lo ha situado la experiencia impugnada. Cierra el tango su "primer bis": "Pero un frío cruel/ que es peor que el odio,/ punto muerto de las almas,/ tumba horrenda de mi amor,/ maldijo para siempre y me robó/ toda ilusión..."

Ya muy lejos del lunfardo, sin la mordacidad de otros tiempos, *Uno* no fue un tango más de un autor consagrado. Discépolo volvía a diferenciarse del sistema tanguístico, con una letra densa, la antítesis de la versificación rápida y ligera que pedían las orquestas para los bailes rutilantes y los programas de radio "en vivo". Sin embargo, el éxito fue inmediato: había valido la pena

la espera. Todos quisieron grabar *Uno*. El año del estreno, lo hicieron Troilo con Marino, Canaro con Roldán, Fresedo con Serpa y la estrella Libertad Lamarque con el acompañamiento de Mario Maurano. Tania no se quedó atrás: registró *Uno* en Odeón, con la orquesta de la grabadora, en un disco cuyo reverso incluyó *Garúa*, de Cadícamo y Troilo, otro tema fundamental de 1943.

Con los años, la prehistoria de *Uno* se fue cargando de anécdotas y recuerdos. Luis Adolfo Sierra iba a recordar la búsqueda penosa de una palabra para reemplazar a "ilusión": "Si yo tuviera la ilusión...". El borrador de Enrique estaba cerca de la música pero lejos del efecto deseado. Finalmente apareció "corazón", palabra gastada en los cancioneros del mundo pero imprescindible para la sonoridad y el sentido de una segunda parte larga y compuesta: "Si yo tuviera el corazón.../ ¡el corazón que di!/ Si yo pudiera como ayer/ querer sin presentir..."

Si hasta entonces Discépolo había sido muy reticente a la hora de avalar teorías psicologistas para explicar la génesis de sus tangos, al referirse a *Uno*, en un programa de radio de 1947, deslizó varios indicios autobiográficos: "En aquellos días estaba raro... No sé... No sé en realidad qué diablos me pasaba. Me había entrado de pronto una melancolía inexplicable. Yo, que generalmente tengo buen humor, estaba insoportable. ¡Quería pelearme con todo el mundo...! ¡Fue una temporada terrible! En casa, un poco alarmados, llamaron a un médico. No tenía nada... estaba sano. El médico —pobrecito— me aconsejó lo de siempre: que dejara de fumar, que dejara de beber, que dejara de acostarme tarde...Y yo seguí fumando, bebiendo, acostándome tarde. Porque lo que yo tenía era vejez, cansancio... cansancio de vivir... Estaba raro... Era cansancio de todo... En ese momento me hubiera gustado hablar de otra manera, respirar de otra manera, caminar al revés... que sé yo. Me molestaba el tránsito, las bocinas, los gritos de los vendedores... ¿Que era eso? En el fondo y en esencia era hartazgo".

El monólogo se fue haciendo más explícito y concreto. Con maestría actoral, Discépolo introdujo al oyente en su mundo privado, o al menos le dio la ilusión de la confidencia: "La mayor miseria no es la del pan. Hay una miseria igual, en veinte estados del hombre. En la vida de relación, en la esperanza, en el amor frustrado. Y eso cuando se percibe y se padece, va minando... destruyendo... desolando... Yo soy un hombre de grandes amores. Y el hombre que ama con la nobleza con que yo amo siempre

—y sé bien que hay millones como yo— tiene fatalmente caídas en la desesperación profunda, como la que yo tuve en *Uno*, canción que respeté en su salvajismo poético, con el respeto que merecen los caídos cuando se pasa lista(...) Y así como la variante de un número cambia la suma, la vida del hombre moderno, hermosa y trágica, es un juego de ilusión y de agonías que desgastan la esperanza... Lo sabido... lo deseado... lo querido... Porque no hay nada que sea tan horrendo como no creer. Ni tan triste, ni tan hondo. Es como el pozo profundo de todos los sueños. Recuerdo aquel estado especial de mi espíritu para justificar esa amargura de *Uno* que muchos amigos dijeron que resultaba tremenda y desoladora. Tal vez tengan razón... pero yo estuve muchas veces 'solo en mi dolor' y 'ciego en mi penar'... Y aquello de 'punto muerto de las almas' no es pura invención literaria..."

Según los fragmentos de un relato autobiográfico vertido en los medios de comunicación, antes de 1947 Discépolo atravesó por dos épocas particularmente difíciles: los años con Armando en la calle Laguna, que reflejó en *Yira...yira...*, y el período 1940-1943. Respecto a este último, ¿cómo no relacionarlo con la crisis con Tania?

Debe descartarse el pasaje automático de la vida al tango. Discépolo sabía trabajar con gran destreza la materia prima de la elaboración artística. Algunos de sus oyentes recordaron aquella máxima de la ejercitación teatral: crear con el recuerdo del dolor, no directamente con este. Por lo demás, la prosodia de *Uno*, su auténtica calidad retórica —inseparable de los valores musicales de la partitura—, situaron al tango en una dimensión estética relativamente autónoma respecto de las posibles fuentes de "la vida real". En todo caso, los años de La Lucila dejaron, entre los amigos de la pareja, impresiones disímiles, y una única certeza: Discépolo era un ser complejo y en cierto modo insondable, que trabajaba los datos de la experiencia sometiéndolos a un proceso de mediación literaria muy exigente.

Sereno o angustioso según los momentos, aquel fue, sin duda, un año discepoliano. No sólo *Uno* fue mimado por el público: también *Infamia* y sobre todo *Martirio*, entre sus últimas composiciones estrenadas en contextos cinematográficos, disfrutaron del éxito.

Infamia, grabado por Juan D'Arienzo con Héctor Mauré en 1941, revela el voyeurismo malicioso de la sociedad burguesa

con imágenes netamente teatrales: "Tu historia y mi honor desnudaos en la feria,/ bailaron su danza de horror, sin compasión..." Los "actores" del drama tanguístico no tienen libertad: son prisioneros de los prejuicios, son protagonistas involuntarios en un escenario que no les pertenece y del que no pueden escapar: "La gente que es brutal cuando se ensaña,/ la gente que es feroz cuando hace un mal,/ buscó para hacer títeres en su guiñol,/ la imagen de tu amor y mi esperanza.../ ¿A mí qué me importaba tu pasado?/ ¡Si tu alma entraba pura a un porvenir!/ Dichoso abrí los brazos a tu afán,/ y con mi amor salimos de payasos a vivir".

Como en el teatro de González Castillo y en tantos otros tangos del propio Discépolo, en *Infamia* hay una evidente visión crítica de la moral burguesa y un rescate de la mujer "marcada" por el pasado. El peso social de esa "marca" es la ley fatal contra la que alza su protesta la conciencia de un yo que se rebela más allá del destino predecible. El fatalismo de *Infamia* no desvirtúa su voluntad transgresora. Una vez más, Discépolo les daba una vuelta de tuerca a los mitos del tango, empezando por el de la mujer de la "mala vida", la mujer irrecuperable, sobornada para siempre por las luces del centro.

Martirio anticipó la radiografía de la soledad de *Uno*. Sobre un motivo musical inicial que se reitera a modo de ostinato —tiene algún parecido con *Soy un arlequín*: una breve melodía circular, espaciada y de intervalos dilatados— la letra, siempre en primera persona y con las típicas repeticiones de efecto rítmico, es una sucesión de imágenes sintéticas, con la inconfundible "mordedura" de *Yira... yira...*: "Solo.../ increíblemente solo.../ vivo el drama de esperarte,/ hoy... mañana.../ Dolor que muerde las carnes,/ herida que hace gritar,/ vergüenza de no olvidarte,/ si yo se que no vendrás.../ Solo.../ pavorosamente solo.../ como están los que se mueren/ los que sufren, los que quieren,/ así estoy yo, por tu impiedad..."

Desde el punto de vista sonoro, la de *Martirio* resultó una letra perfecta. El ritmo musical se corresponde con el poético, logrando esa unidad de música y palabra tan deseada por autores y compositores. No es un tango fácil: los de Discépolo nunca lo son. Las versiones de Edmundo Rivero y Roberto Goyeneche fueron ejemplares: respetaron la letra original, pero a su vez la trabajaron con libertad interpretativa en el fraseo y las acentuaciones. *Martirio* reclamaba ambas cosas.

Antes de terminar un año lleno de emociones, Enrique

decidió reponer *Wunder Bar* en un teatro de Montevideo. La obra de Herzoc y Farkas ya era para entonces un clásico. La adaptación había dado lugar a la legítima apropiación. ¿Quién podía negar que Enrique era Mister Wunder, dentro o fuera de un escenario?

En la Argentina de comienzos de 1944 se avecinaban cambios. Los militares que habían desplazado a Castillo en la presidencia eran tan reacios a declararle la guerra a Alemania como a respetar la libertad de difusión y expresión. Y Discépolo volvió a estar en la mira de los censores. También *Uno* figuraría, durante seis meses, en la lista, cada vez más abultada, de temas prohibidos. Enrique habló sobre el tema con el presidente Pedro Pablo Ramírez, quién se comprometió a revisar la medida, pero la prohibición tardó en levantarse. Si bien los de Discépolo no fueron los únicos tangos afectados, encabezaban la lista negra. Las exigencias de la censura era principalmente de orden lexicológico: *Yira... yira...* debía llamarse *Da vuelta... da vuelta...*, y para *Quevachaché* había que ir pensando en otra expresión. Otro blanco predilecto de los militares del 43 fue Niní Marshall, la gran inventora de voces, que tuvo que suspender por un tiempo sus personajes Cándida y Catita.

Desde decretos y nuevos reglamentos para la radiofonía —los primeros intentos de impulsar la música nacional mediante porcentajes de difusión según la nacionalidad— hasta un intento de control de la vida nocturna, el accionar de aquel gobierno de facto anunció una ruptura decisiva con el pasado. Para Discépolo, las incertidumbres del futuro no eran muy alentadoras, si bien miraba con cierta simpatía los pasos ascendentes de Perón dentro de la estructura del poder militar. Por lo demás, era evidente que las primeras medidas del gobierno militar eran de claro corte fascista y lo perjudicaron directamente.

Junto a Pedro Ramírez y Edelmiro J. Farrell, en un segundo plano estratégico, el coronel Juan Domingo Perón, aquel simpático militar con el que Enrique había jugado al truco en Chile unos años antes, se había convertido en una especie de ágil polea entre el nuevo Estado y los trabajadores. La Secretaría de Trabajo, bajo su dirección, estaba creciendo a pasos agigantados. No era un dato menor para el gran autor del tango argentino, a la sazón vicepresidente de SADAIC.

CAPÍTULO 13

Alma de valija

I

El terremoto en San Juan del 15 de enero de 1944 golpeó a todos. Por unos días se suspendieron las tensiones políticas y se postergaron los enfrentamientos. Se sabía que era apenas una tregua en un país que, si bien muy lejos de las calamidades europeas, tenía sus propias inseguridades.

El Presidente de la Nación, Pedro Pablo Ramírez, era cuestionado por los militares neutralistas reacios a declarar la guerra al Eje. Una masa de trabajadores, en gran medida conformada por migrantes internos afincados en los nuevos suburbios industriales, se sentía harta de ser excluida de las bondades nacionales, pero muy pocos lo sabían. Un coronel en ascenso, primero desde el Ministerio de Guerra y la Secretaría de Trabajo y pronto, a la vuelta del almanaque, en la Secretaría de la Presidencia y la vicepresidencia, revelaba su voluntad de poder escuchando a los migrantes aparentemente mudos.

Mientras tanto, para gente como Discépolo, el país de entonces era tan desalentador como incierto. Las tibias expectativas del 43 habían desaparecido enseguida. Una política interna represiva, con proscripciones para los partidos políticos, cárcel para los comunistas y educación religiosa para las escuelas no dejaba mucho margen para la esperanza. Como en otras épocas, la situación personal de Enrique no parecía tener correspondencia con el rumbo general del país.

La catástrofe sanjuanina movilizó fuerzas individuales y colectivas. La solidaridad fue protagonista de aquellas semanas,

con peticiones públicas y festivales para recaudar fondos de ayuda a los sobrevivientes. La reunión más importante se llevó a cabo el 22 de enero en el Luna Park. Allí estuvieron las figuras del cine y de la radio. Entre ellas estaba Eva Duarte, una ascendente actriz de radioteatro. En julio empezaba dos nuevos ciclos por Radio Belgrano, dirigida por F. Muñoz Azpiri, un escritor nacionalista que Enrique conocía desde hacía tiempo. Eva también había trabajado en algunas películas, pero no era una estrella de cine.

Al verla al lado de Perón, Enrique recordó al personaje central de su película *Melodías porteñas*: la chica del interior que, seducida por *Nace una estrella*, quiere triunfar en una radio porteña, saltar de un estamento social a otro como por arte de magia. No se podían negar algunas diferencias; de ellas se hablaba en todas partes. En lugar de Marcos Caplán, uno de los protagonistas de la película de Enrique, la chica del Luna Park y Radio Belgrano tenía a su lado a un coronel con ambiciones políticas. En ese sentido, Eva era menos ilusa que el personaje que había encarnado Rosita Contreras. Una singular combinación de cálculo y fervor: su actuación en la realidad pronto iba a superar los simulacros del cine argentino.

Discépolo, que había visto por primera vez a Eva en 1937 —un minúsculo papel en la pieza de Pirandello *La Nueva Colonia*, bajo dirección de Armando— también se acercó a Perón, si bien fue el coronel el que dio el primer paso. A propósito de la donación, por parte de SADAIC, de los derechos autorales de los músicos que habían participado del festival del Luna Park, Perón solicitó una visita al edificio de la calle Lavalle.

En SADAIC se produjo un pequeño revuelo la tarde en que Perón, con ropa deportiva y su sonrisa entradora, pidió entrevistarse con el directorio de la entidad. Un año antes, Discépolo había dialogado con Perón en el despacho de la Secretaría de Trabajo y Previsión. Aquel día habían recordado el whisky en la embajada argentina en Chile, allá por 1938. Enrique quedó bastante impresionado por los modos con los que Perón parecía atender la problemática de la música popular y los medios de comunicación. La cita en SADAIC, con la consiguiente firma del Libro de Oro de la Sociedad, terminó de consolidar un lazo que, con el tiempo, iba a cobrar magnitud en el proyecto peronista.

La conversión masiva de la subcultura del tango a la política de Perón se vio facilitada, y en gran medida motivada, por una

serie de gestos del propio secretario de Trabajo. Perón no se cansó de citar letras de tango en sus charlas informales —dijo que *Chorra* era su tema preferido—, y las medidas de proteccionismo económico se extendieron al campo cultural, en particular al de las músicas porteña y nativa.

Esta estrategia de absorción de las especies populares, con una clara conciencia del papel de la cultura de masas en la consolidación de un régimen populista, tal vez no fue un plan pacientemente elaborado, sino una consecuencia indirecta del trabajo con los sindicatos. Después de todo, SADAIC era un gran sindicato, y una buena relación con la producción simbólica podía traer, en un futuro no muy lejano, un apoyo político nada despreciable. Si bien algunas figuras del género no se plegaron al movimiento emergente —Libertad Lamarque, Osvaldo Pugliese y Alberto Gómez, entre los más conocidos— y otras, como Manzi, lo hicieron un poco después de la elección presidencial de 1946, la "peronización" de los ambientes tangueros le iba a dar al nuevo gobierno una valiosa apoyatura. Otro tanto sucedió con la comunidad deportiva, sobre todo durante la segunda presidencia.

Una fotografía de *¡Alerta!* documentó el inicio de la alianza. Perón aparece escoltado por Lomuto y Canaro, el primero un amigo del coronel desde hacía varios años. También se ve a Filiberto, Benard, Manzi, Castillo, Fresedo y Razzano. Mores se asoma para la posteridad y Discépolo, sentado a la izquierda —los asientos tenían que ver con la jerarquía en la Sociedad— luce un traje negro a rayas y una sonrisa tal vez menos complaciente que la de otros festejantes del coronel. Se ve con claridad que ese militar se ríe por lo bajo de la campaña de "adecentamiento" del tango puesta en acción desde 1943 por el director general de Correos y Telégrafos Aníbal Imbert.

No era frecuente que un militar apareciera en revistas de actualidad. Perón ya lo había hecho un año antes en las páginas de *Radiolandia*, y desde 1944 pasó a integrar la galería de imágenes de la Argentina del espectáculo. A diferencia de Enrique, el coronel parecía no tenerle miedo a nada. Discépolo y Tania quedaron fascinados por la audacia fotogénica de aquel hombre robusto y un tanto enigmático que daba la impresión de sentirse cómodo en todos los ámbitos que frecuentaba. No había dudas de que se trataba de un nuevo estilo de ser militar y político, una nueva forma de actuación en un escenario público carente de grandes figuras. Cuál era el verdadero rostro escondido tras la

sonrisa petrificada del coronel era una incógnita que nunca se reveló. Pero Enrique sabía que en la política, como en el teatro, hay una verdad inmediata y funcional que tiene más peso que aquella profunda e inefable por la que clamaban con desesperación muchos de sus tangos.

Por cierto que lo más importante estaba en otro lado, más allá de una cuestión de estilo y máscara: fue el asistencialismo social de Perón lo que finalmente cautivó a Discépolo. Por otra parte, la posibilidad de reconocimiento "oficial" a la cultura del tango era una promesa muy tentadora, la etapa que faltaba después de las luchas por la inserción social y el derecho autoral. Alvear había bailado tangos en un transatlántico con la orquesta de Manuel Pizarro, de vuelta de su deliciosa París, y Ramírez tenía algunas veleidades musicales, pero hasta ese momento ningún presidente había hecho prácticamente nada por el tango y sus intérpretes.

II

Fue SADAIC la responsable del primer viaje de Enrique por Sud y Centroamérica. Hasta entonces, el mundo hispanoamericano de Discépolo llegaba hasta Uruguay y Chile. De Brasil algo sabía, por sus actuaciones en Río en 1936. Pero el resto del continente le era completamente desconocido. Ahora había una oportunidad que no podía dejar pasar. Su pasión por los viajes no había mermado con los años. Dijo al regresar de la gira: "Soy un viajero incansable. Tengo alma de valija: donde veo una etiqueta me la pego".

La misión era clara pero ciclópea. Una delegación formada por Homero Manzi, Mario Benard y Enrique Santos Discépolo debía gestionar el cobro de derechos argentinos en el exterior e impulsar la creación de sociedades similares a SADAIC en los países visitados, única manera de garantizar los contratos de reciprocidad. Enrique viajaba con Tania: esto quería decir que al trabajo gremial se le iban a sumar algunas actuaciones. Se acordó que la delegación fuera en dos partes. Así, mientras Manzi y Benard hacían su trabajo en Chile, Enrique y Tania se presentaban en teatros y boîtes de La Paz y Lima. En la capital peruana la delegación recuperaría la unidad, y desde allí saldrían todos juntos para México, punto clave de la misión.

A principios de abril, Enrique y Tania aterrizaron en La Paz. Discépolo consignó el vértigo en tiempos de guerra en un previsible juego de palabras: "La Paz es un nombre muy lindo, pero anacrónico en los tiempos que corren... Que corren y vuelan. Para el viajero La Paz resulta la guerra. La guerra contra la puna, contra la altura, contra la atmósfera. La temperatura allí es ideal; pero sólo para ellos, que están acostumbrados a las alturas, y no para nosotros, que venimos de abajo y estamos hechos a la humedad, como los hongos..."

Tania era incansable. Como siempre, derrochó simpatía, tuvo frases ocurrentes para cada situación y fue la verdadera atracción de la gira. La prensa boliviana le dedicó casi más espacio a ella que a Enrique. El periódico *La Noche* la describió con signos de admiración y cierta curiosidad racial: "Mujer de rasgos firmes y blanca de tez, con una cabellera rubia que adorna su frente amplia; sus ojos acarician y sus labios parecen estar siempre modulando los largos y sonoros compases de un tango seductor".

El debut boliviano fue en el Teatro Municipal, después de un cóctel organizado por el Círculo Argentino de La Paz. Durante cinco noches consecutivas, los bolivianos se asomaron al mundo del tango de la mano de Tania, con Enrique al frente de una batuta casi improvisada. Después ella cantó en la boîte Utama, mientras Enrique hacía los preparativos para el viaje a Lima.

En Perú, Discépolo empezó a ver los frutos del viaje, tomó conciencia de que aquello era diferente de la gira europea. En cierto modo, la presencia de los argentinos en los países latinoamericanos era algo esperado con ansiedad, algo que generaba expectativas de toda índole. Todo era nuevo y dramático en 1944, y de la coyuntura internacional se esperaba el nacimiento de una nueva era. A pocos días de haber salido del aeropuerto de Morón, ya había cosas para contar en el Tibidabo y logros para anotar en los libros de Memoria y Balance de SADAIC.

En Perú se habló de fundar una Sociedad de Autores y Compositores de Música, a imagen y semejanza de la argentina. Enrique estaba eufórico. ¿Qué más podía pedir? No veía la hora de comunicarle la noticia a Manzi y Benard. Pero el parte meteorológico obligó a un cambio de planes: una persistente niebla retrasó los vuelos desde Chile a Perú. Como Tania tenía fecha para cantar en México y Enrique estaba ansioso por conocer la patria de Agustín Lara, la pareja partió sola.

Antes de México hubo dos escalas que derivaron en breves y agitadas estadías. En Panamá, zona militar desde el bombardeo japonés a Pearl Harbour, Enrique tuvo dificultades para cambiar moneda. Confundido con un espía nazi —desde la aparición del GOU, no sin motivos, toda presencia argentina despertaba desconfianza entre los militares norteamericanos—, Discépolo fue detenido por el servicio de inteligencia panameño y sometido a un interrogatorio agotador. Fue desnudado y sus prendas minuciosamente revisadas, en busca de algún mensaje secreto. Una vez en la calle, se dirigió a un hotel donde recibió otra desagradable sorpresa: en ningún lugar de Panamá se aceptaba otra moneda que no fuera el dólar. Teléfono mediante, Enrique no tuvo más remedio que acudir a la ayuda económica de un viejo amigo, Argentino Rosani, a la sazón cónsul argentino en Panamá.

Una vez más, Discépolo sintió estar en el ojo de la tormenta, sacudido por la realidad mundial como una hoja es arrasada por el turbión. Esa sensación de desprotección y desamparo no le era extraña. La había padecido de chico en la casona de los tíos ricos, lo había hecho sufrir muchas veces antes del éxito. Conocía ese sabor desde el día en que murió Santo y el mundo declaró su condición de inhabitable.

Pero la desventura centroamericana, afortunadamente fugaz y de final feliz, no lo cohibió. Panamá quedó retratada en sus apuntes de viaje, descifrada con su proverbial agudeza: "Pasé una tarde y una noche, y unos calores bárbaros. Pero tuve tiempo de recorrer algo la ciudad del canal. Panamá es como un dancing sin techo. Un cabaret dramático, como los antiguos en Buenos Aires, en que las broncas y los tiros estaban a la orden del día y de la noche. Panamá es zona de guerra, y la guerra se refleja en ese dancing sin techo. Los hombres que pasan por allí van a vivir el drama de la guerra, y se divierten dramáticamente, y ese clima de riesgo inminente da un sabor agridulce a la vida nocturna de Panamá. No será difícil que escriba un tango con ese tema trágico y musical, en el que se mezclan la muerte en acecho y la vida intensa, alegre y desesperada".

Más tarde, sus declaraciones a la revista *¡Aquí está!* iban a confirmar, por si hiciera falta, que Discépolo había hecho de la entrevista un género literario a su medida. Invirtiendo los términos de lo que muchos años después se conoció como "nuevo periodismo", la elocuencia discepoliana consolidaba el predominio del entrevistado por sobre el entrevistador. Era la emanci-

pación del objeto periodístico. De México iban a salir los apuntes mentales con los que el interrogado ingenioso deleitó a los lectores argentinos de 1945.

El 20 de mayo, Enrique y Tania llegaron a México D.F., una ciudad que los esperaba con ansiedad. Hubo algunas dificultades en la aduana —se habían desencontrado con la delegación mexicana que los había ido a buscar unos días antes al aeropuerto— pero en seguida las cosas marcharon como se esperaba. Enrique se reunió con Manzi y Benard, y Tania repasó los tangos que iba a cantar en *El Patio*, uno de los locales más prestigiosos de la capital.

Desde el punto de vista ejecutivo, el saldo de la visita a México fue la firma de un protocolo adicional al contrato existente entre SADAIC y la entidad mexicana SMACEN. El mismo establecía ciertas diferencias en la forma de cobro de derechos, dadas las ventajas administrativas que tenía por entonces México en materia autoral. "La música popular es fundamental para el pueblo azteca", explicó Manzi a su regreso a Buenos Aires. Mario Benard, por su parte, se hizo una escapada a Nueva York para entrevistarse con los directivos de ASCAP y BMI. No se lograron grandes cosas, pero el solo hecho de abrir el diálogo con las sociedades de propiedad intelectual de los Estados Unidos —tan reacias a firmar contratos en igualdad de condiciones con las de países latinoamericanos— fue evaluado por la delegación como un pequeño gran triunfo.

Si bien Enrique no estuvo ajeno a las gestiones por las que había viajado, era por demás evidente que su atención estaba concentrada en las actuaciones y las relaciones humanas que podía depararle un país que conocía bastante bien sus tangos. Varios argentinos estaban radicados en México D.F. Enrique tomó contacto con algunos de ellos. Frecuentó a Vicente Padula, el *partenaire* de Gardel en Long Island que había tenido algún éxito en Hollywood, y a la cancionista Amanda Ledesma, una figura muy popular en México y países próximos.

Enrique se hizo muy amigo del joven pianista Héctor Stamponi, que se convirtió en uno de los contrafuertes de la orquesta mexicana de tango formada por Discépolo para acompañar a Tania. Stamponi había salido de la Argentina a comienzos de 1943, como pianista de Amanda Ledesma. Cuando Enrique lo conoció, el músico ya estaba bastante integrado a la vida mexicana. Vivía cerca de la calle Benito Juárez, en pleno centro, a la

vuelta de los departamentos Altamira en los que paraban Enrique y Tania.

Desde entonces, la amistad entre Stamponi y Discépolo se cultivó en largas caminatas nocturnas por una ciudad que ya amenazaba con ser la más grande del mundo. Una de esas travesías, sin rumbo aparente, terminó en la casa de Cantinflas. Stamponi presenció el encuentro entre los dos Chaplines latinoamericanos, escoltados por Benard y Manzi. Entre todos agotaron una botella de cognac que el dueño de casa abrió generosamente en el gigantesco bar que tenía en su casa, una de las residencias más bellas y lujosas de la ciudad.

Discépolo sintonizó inmediatamente en la frecuencia del actor mexicano. Muchas cosas los unían, empezando por el cine. Tal vez entonados por el alcohol, planearon proyectos compartidos, películas que nunca se harían, guiones delirantes, actuaciones imposibles de concretar, temporadas teatrales sin salas disponibles. Esa noche, Enrique volvió al departamento en un estado de gran excitación. En lugar de acostarse, dio vuelta la valija sobre la cama buscando algo, tal vez una promesa de futuro mexicano, un futuro internacional que fuera más allá de los ecos de los tangos y algunas amistades queridas y frágiles. Algo encontró: ¿acaso no había traído a México borradores de libretos para cine y teatro? ¿Lograría tentar a los empresarios mexicanos con aquellos argumentos un tanto deshilvanados pero con su marca inconfundible?

Y el cine volvió a ser causa de sinsabores para Enrique. En esos días de intensa vida social, trató de vender un guión, pero fue rechazado por los productores y artistas mexicanos, custodios celosos de la producción local. Dejó un libreto a consideración, para una película que tal vez algún día protagonizara Arturo De Córdova. "Dejé una síntesis", contó más tarde a la revista *Sintonía*, "y ahora debo enviar su desarrollo. El cine mexicano está en pleno auge."

Más real y gratificante fue la presentación de Tania en El Patio, el night club que congregaba al mundillo mexicano. No faltó nadie al homenaje a los argentinos. Agustín Lara y María Félix, ya entonces la pareja mítica de América, estaban muy cerca del escenario. Desde la puerta de entrada a El Patio se tenía una panorámica del espectáculo y las nuevas tendencias de la música popular: Pedro Vargas, Alfonso Ortiz Tirado, Esperanza Otero, Fanny Onitúa, Alejandro Guzmán, Luis Aldás.

Tania salió a escena menos tranquila que de costumbre. Enrique, como siempre, estaba nervioso: sabía de la familiaridad de los mexicanos con el tango, pero aquella sociedad bailaba y se amaba al ritmo del bolero. ¿Cómo diferenciar, desde la actuación musical, el aplauso educado del auténtico fervor? Tal vez mal acostumbrado, siempre necesitado de colosales muestras de afecto, Discépolo había arribado a México un tanto desconfiado. La experiencia casi policial en Panamá lo había maldispuesto. Sabía que en México la mitología porteña no valía demasiado. Había que volver a ser un desconocido, volver a los primeros aplausos, a los años de la revelación. El primer contacto, el de la calle, no lo había dejado muy satisfecho. Luego explicó: "Es buena gente, aunque se mantiene en guardia. Y es natural. Han sido engañados en todos los idiomas y tienen que defenderse. Parecen un poco escondidos detrás de los ojos, que les sirven de observatorio y de parapeto. Y lo están, en realidad".

Sin embargo, el agasajo en El Patio terminó siendo una verdadera fiesta del tango. Bajo la batuta de Enrique, con una orquesta de 22 músicos entre los que estaban los argentinos Héctor Stamponi y Américo Caggiano, Tania empezó a cantar *El día que me quieras* en medio de un silencio sagrado. Enseguida vino la primera ovación. De ahí en más, ya todos distendidos, el sabor de los tangos impregnó los paladares de las estrellas mexicanas. Tania cantó *Uno* —aquel público conocía la música pero no la letra del nuevo tango—, siguió con *Esta noche me emborracho* y levantó la temperatura con *Cambalache*. "A mí mismo me pareció un estreno, pues, desgraciadamente, *Cambalache* tiene una actualidad universal que no pasa nunca", aclaró Discépolo sin imaginar que esa frase se iba a repetir, en otras bocas y otras circunstancias, como un estribillo de la Historia.

La amistad de Enrique con Agustín Lara fue tema seguro en diarios y revistas. En realidad, más que de una amistad, se trató de un hallazgo. No obstante las evidentes diferencias entre los boleros de uno y los tangos del otro, Lara y Discepolín tenían varias cosas en común. Ambos se habían ganado un lugar decisivo en las culturas populares de sus respectivos países desde el analfabetismo musical, circunstancia que superaron a fuerza de intuición y gran talento creador. Tenían la misma edad, habían debutado en el espectáculo siendo muy jóvenes —ya en 1920 Lara tocaba el piano en los cabarets de México—, solían hacer tanto la letra como la música de sus canciones y en cierto

modo se les atribuía la representación simbólica de sus países.

Si la de Discépolo era una biografía indudablemente argentina, la vida de Agustín Lara se podía ver, desde afuera, como una postal del México arquetípico. En ambos casos, desde luego, la relación con los ámbitos originarios no había estado exenta de las tensiones propias de las vidas de artistas. Pero en 1944, el compositor de *María Bonita* y *Noche de ronda* y el de *Cambalache* encarnaban con más significación que sus pares las músicas populares de México y la Argentina respectivamente. Tal vez por eso se los comparó y hasta se los vio físicamente parecidos.

Con Lara y su mujer, la actriz María Félix, Enrique y Tania profundizaron el México nocturno, se animaron a internarse en la ciudad secreta. Comieron en los mejores restoranes, respiraron los aires de marihuana que salían del bar Che Raulito y conocieron a los más diversos personajes de un país rebosante de energía. Desde luego, no dejaron de visitar las playas de Acapulco. Tania no se olvidaría nunca del perfil de María Bonita, "mujer hermosísima, imponente, casi estatuaria...". Tampoco olvidó la gentileza de Lara, su calidez, complemento de un raro talento para la creación rápida y concisa. Por ejemplo, aquel tango que compuso especialmente para que Tania lo estrenara por radio.

Enrique también admiraba a Lara. Él nunca había tenido la facilidad musical del mexicano; tampoco había protagonizado el relanzamiento de toda una especie musical como lo había hecho su nuevo amigo. La música de Lara estuvo íntimamente asociada a las imágenes de aquel viaje.

Escuchó de las manos del músico la secuencia a la vez simple y desconcertante de *María Bonita*, un lenguaje musical y poético de sello propio. Aquello tenía lo que Enrique más valoraba: la riqueza rítmica de la música y las palabras, cierto margen para la sorpresa de una nota libre sobre un pulso regular. Y un tono de recogimiento, de dolor contenido que nada tenía que ver con la festividad un tanto superflua que solía escucharse en los números "latinos" de las boîtes porteñas.

El bolero, que empezaba a competir con el tango, fue el gran descubrimiento de Discépolo en 1944. Siempre estaba ávido de nuevos saberes: "En México le ha salido un serio rival al tango", contó más tarde a la revista *¡Aquí está!*. "Es el bolero, la gran creación de la música popular mexicana. Agustín Lara fue el iniciador, y sigue siendo el primero, aunque han surgido algunos compositores jóvenes muy buenos. Lara le dio una forma bailable

a un tipo de canción que no era bailable; pero él le transformó el ritmo, y así nació el bolero moderno, que en pocos años se ha hecho tan universal como el tango, la rumba, la conga, el fox y hasta el mismo vals, que es el padre y acaso el abuelo de los bailes de salón. Entre todos ellos ocupa un lugarcito nuestro tango."

Dejaron México con la idea misionera de que el tango, gracias a ellos, se empezaría a expandir como la música del pasado y del futuro: "El que formé allá fue un buen conjunto", dijo Enrique muy orgulloso en una entrevista de *Sintonía*. "Y allí quedó. Y así en otras ciudades mexicanas. El tango se tocaba cuando iban los argentinos, pero ahora quedan en cada una de esas ciudades 20 músicos que conocen el estilo y que ya no le tienen miedo. De este modo ya no serán sólo los discos los que defenderán nuestro cancionero."

La curiosidad musicológica de Discépolo encontró en Cuba otro campo fértil, si bien el cronograma de la gira se estaba agotando. La noche anterior a la presentación de Tania en el Casino de La Habana, los viajeros fueron agasajados por Urbino, director de la emisora Mil Diez. Cenaron con la célebre Rita Montaner —estrella del Olimpia de París e intérprete, con Al Jolson, de la versión norteamericana de *Wunder Bar*— y el legendario compositor Ernesto Lecuona. También estuvieron invitados a la comida algunos argentinos de paso por Cuba, como Mercedes Simone.

Desde el punto de vista profesional, el viaje a Cuba fue un éxito. La delegación de SADAIC logró que se formara la Sociedad General de Autores de Cuba, bajo la presidencia de Lecuona. No fue una tarea fácil la que emprendieron los argentinos. En aquellos años, la isla era un país incierto y corrompido, por el que habían proliferado varias organizaciones seudoprotectoras de los derechos de autor. La ley del diputado Néstor Carbonell salió a combatir el problema, y se vio impulsada por el viaje de Manzi, Benard y Discépolo.

Naturalmente, La Habana tampoco quedaría fuera del arte descriptivo de Enrique, que confiaba más en las palabras que en las fotografías: "La Habana produce siempre la sensación de una ciudad donde acaba de haber un temblor de tierra y la gente se ha echado a la calle a medio vestir. La población parece vivir en la calle. No hay muchos transeúntes. Se detienen en grupos, como si siempre fuera víspera de fiesta. En una ciudad con perfume de sábado...".

La música de la isla atrapó a Enrique desde la primera vez que la escuchó en las versiones descafeinadas de las boîtes porteñas. Esta vez tuvo la gran oportunidad de apreciarla "en vivo", con toda la intensidad rítmica y la variedad de timbres y texturas de las orquestas y septetos nativos. Escuchó con atención a los grandes nombres del son cubano —empezando con el mítico Beny Moré— y reparó en una joven mulata llamada Celia Cruz. Tanto le gustó como cantaba, que le propuso un contrato para actuar en Buenos Aires. Pero Celia dijo que no: un contrato en exclusividad con radio Labín le impidió cantar fuera de la isla.

En el vuelo de regreso a la Argentina, Enrique meditó sobre los alcances de aquella gira, tan diferente de la que lo había llevado a Europa a mediados de los 30. Esta vez el viaje había sido "oficial", y Discépolo era consciente de lo que de él se esperaba en Buenos Aires. Pero tampoco se engañaba: mientras duró la gira, la iniciativa gremial estuvo en manos de Benard y Manzi. Sin ser una figura decorativa, Discépolo era, de aquella comisión, el verdadero hombre del espectáculo, y como tal su aporte se sustantivó en las relaciones humanas y el intercambio artístico más que en las gestiones estrictamente profesionales. Es probable que sin él se hubiera logrado más o menos lo mismo, pero no caben dudas de que las cosas hubieran sido menos divertidas.

III

Volvieron decididos a mudarse. Enrique extrañaba el centro; la terapia verde de La Lucila estaba terminada. Aquel paisaje lo había colmado de naturaleza. Tal vez no pensaran lo mismo sus pulmones y su garganta, siempre extenuados por los abundantes cigarrillos diarios, pero la dependencia de Enrique de la vida urbana había hecho prácticamente imposible la vida a más de un kilómetro de la calle Corrientes.

Como cuando decidieron vivir juntos una noche romántica de 1928, casi dos décadas más tarde Enrique y Tania volvieron a buscar un departamento en el centro. Ambos sabían que nada sería como antes, y la pesquisa inmobiliaria tuvo un sentido diferente de la de los primeros años. Para Enrique y Tania regresar al centro fue un modo de aceptar lo que todos sabían sin decirlo, o a veces diciendo lo contrario: la convivencia en el departamen-

to de Callao 765 iba a ser más el producto de una alianza artística, con la promesa difusa de una compañía en la vejez, que la pasión en el bulín, ya irrecuperable para siempre.

La vida céntrica era la vida independiente por antonomasia. Enrique se refugió más que nunca en sus amistades y en el placer melancólico que le producía la gran ciudad. Tania, el escándalo de los amigos de Enrique, vivió con las libertades de un hombre, o como una viuda alegre que no debe rendirle cuentas a su hijo desconcertado. Y sin embargo, por alguna razón que nunca tomó estado público, Enrique y Tania siguieron juntos.

Regresaron al centro de una ciudad que parecía un país. ¿Qué mejor oportunidad para escribir un tango? La concepción de otra letra y otra música no fue el único desvelo de Enrique: el sueño recurrente de un nuevo viaje a México llegó a obsesionarlo. No podía aceptar que el diálogo con la cultura mexicana hubiera terminado para siempre. "Amigos, ya estoy acá, pero aún no he llegado", había dicho en el aeropuerto, y esa sensación se prolongó a lo largo de todo 1945.

Enrique escuchaba la voz de Cantinflas imaginando colaboraciones cinematográficas; recordaba, o creía recordar, signos alentadores en alguna conversación con Emilio Azcárrega, el zar de la Ciudad del Cine azteca. Volver no era un anhelo divorciado de la escritura de nuevos tangos. Enrique sabía que una película mexicana con su firma no podía darse el lujo de prescindir de algún estreno musical. Tenía algunas cosas en carpeta: era cuestión de redondear las ideas en torno a las palabras y las notas.

Por lo pronto, aquel fue el año de *Canción desesperada*, el tributo a Chopin en el que Discépolo volcó un melodismo tan chopiniano como moresiano. Un telegrama de Hugo del Carril solicitándole un tango para incluir en una película de Roberto Gavaldón que finalmente llevaría el título de la composición fue la excusa perfecta. Desde el primer compás, con un acorde de si mayor martillando las ocho semicorcheas, el tango pone en movimiento una melodía expansiva, de carácter patético y pasajes modulantes en el estilo del compositor polaco. Si bien se trata de un tango de aspecto discepoliano por el peso decisivo de su letra, *Canción desesperada* es tal vez la única composición escrita por Enrique "a la manera de". En charlas radiofónicas de 1947, el autor relacionó el tango con la contemplación del piano de Chopin en el Valdemosa, en Palma de Mallorca, en el viaje a Europa.

Pero la supuesta identificación con el dolor de Chopin se relativiza al situar *Canción desesperada* en la serie discepoliana, y en especial en el último tramo de la misma. Con un lenguaje próximo al del *Tormenta* —la referencia, más existencialista que nietzscheana, a la ausencia (¿o al olvido?) de Dios une a los dos tangos en un vértice filosófico que para entonces ya todos reconocían con claridad—, el texto vuelve, una vez más, al tema de la desesperación, con la infaltable figura de la traición: "¡Soy una canción desesperada...!/ ¡Hoja enloquecida en el turbión...!/ Por tu amor, mi fe desorientada, /se hundió, destrozando mi corazón./ Dentro de mí mismo me he perdido,/ ¡ciego de llorar una ilusión...!/ Soy una pregunta empecinada,/ ¡que grita su dolor y tu traición...!" No faltarían los oyentes cultos que recordarían en algún pasaje de *Canción desesperada* el discurso de Job maldiciendo el día de su nacimiento: "No hay para mí tranquilidad ni calma,/ no hay reposo: turbación es lo que llega".

Como casi todos los tangos de Discépolo, *Canción desesperada* fue cobrando forma lentamente, con más dificultad y esfuerzo que inspiración. Esta vez, la escritura no fue un secreto inexpugnable. Enrique cayó un atardecer al Tibidabo, a la hora en que los músicos preparaban con pereza sus atriles, sin apuro porque sabían que la noche iba a ser muy larga. La de Pedro Maffia era la orquesta que, en esos días, distinguía al cabaret prácticamente fundado por Troilo. Lalo Scalise era el pianista de la orquesta, y Alfredo Castell su cantor. Enrique los conocía a todos, y todos reverenciaban a Enrique, pero con Scalise había una auténtica amistad, apuntalada allá por 1935, durante la gira europea.

Los músicos de Maffia fueron testigos de la transcripción de *Canción desesperada*. Sin pudor, verificando los finales parciales que concretaba la escritura de Scalise, el pasaje de la musicalidad oral de Enrique a la pauta escrita fue una especie de ensayo compositivo. El bandoneonista Alfredo Cordisco recordó con nitidez la persistencia de Discépolo y la paciencia de Scalise: aprovechaban los intervalos de la orquesta para que el tarareo de Enrique, con el "monstruo" en la mano, buscara en el pentagrama su forma definitiva. Después de varias noches de trabajar en los márgenes de una programación, el tango estuvo listo. No hizo falta ofrecerlo a ninguna orquesta. Alfredo Castell cantó *Canción desesperada*, con la orquesta de Maffia, mientras los clientes del Tibidabo se emborrachaban sin saberlo.

Otro tango de aquellos tiempos fue *Sin palabras*, escrito sobre un tema en re menor de Mariano Mores que no ahorraba notas ni *pathos* romántico. La partitura para piano, editada al año siguiente por EDAMI, la editorial de Alberto Martínez, abre con un fortísimo "patético", y de ahí en más se multiplican las notas en un esquema melódico típico del clasicismo.

La música estaba en sintonía con el "contenido" de la letra. Muchos escucharon *Sin palabras* en clave biográfica. ¿Quién, si no Tania, podía ser la destinataria de aquella maldición musical?: "Nació de ti.../ buscando una canción que nos uniera.../Y hoy sé que es cruel,/ brutal, quizá, el castigo que te doy.../ Sin palabras esta música va herirte,/ dondequiera que la escuche tu traición.../ ¡La noche más absurda, el día más triste!/ Cuando estés riendo o cuando llore tu ilusión."

Más que otras veces, Enrique alentó, no sin ambigüedades, la lectura autorreferencial de aquel tango, la identificación de una canción con los episodios íntimos de su vida. Algunos de sus amigos, entre ellos Iris Marga, recordaron haberle escuchado decir que *Sin palabras* estaba dedicado a Tania como un modo de exorcismo contra la traición amorosa.

Sin embargo, Mariano Mores no escuchó nunca, de boca del autor, explicación alguna sobre la "fuente" de *Sin palabras*. Por lo pronto, hubo un hecho objetivo y profesional que dio origen al tango. Alfredo Malerba, esposo y manager de Libertad Lamarque, le mandó a Enrique un telegrama desde México pidiéndole un tema musical para que la diva lo estrenara en una película. La primera respuesta de Enrique había sido un tanto orgullosa: "Teneme paciencia... Yo no escribo por encargo", lo cual no era cierto. El segundo telegrama de Malerba fue escueto y suplicante: "¿Cuanto vas a demorar, Enrique...?". Respondió Discépolo: "La verdad es que no sé. Acá estamos, con Marianito. Desde que lo conocí yo ya no hago más música. Me dedico sólo a las letras".

Sin palabras fue escrito en un mes, todo un récord para un Discépolo al que cada vez le costaba más escribir. Se apuró por México, más que por Libertad Lamarque o el tango. Pensó que ese encargo podía traer implícito otro viaje. Pero no fue exactamente así. Los últimos meses de 1945 fueron terribles. Mores estuvo muy cerca de él en esos días. Lo encontró muy desmejorado. Más flaco que de costumbre, con picos de excitación ante el menor estímulo y los consecuentes pozos depresivos apenas camuflados con un hablar brillante, una máquina indes-

tructible, que parecía funcionar más allá de su artífice.

La ambición del regreso triunfal a México fue más difícil de concretar de lo que sus ansias hubieran imaginado. Mientras Tania cumplía con nuevos compromisos laborales —grabó un par de temas en el sello Odeón con orquesta dirigida por Miguel Nijenson y siguió presentándose en teatros y cabarets—, Enrique dibujaba planes sobre bases poco sólidas. Regresar a México significaba un gasto para el que no estaba preparado. Se podía contar con la posibilidad de que Tania volviera a cantar en El Patio; los mexicanos iban a estar encantados de volver a escucharla, aquello ayudaría a financiar el viaje y los proyectos cinematográficos de Enrique. Pero antes que nada había que conseguir dinero para el pasaje —esta vez no lo pagaría SADAIC— y tener algunas garantías con respecto a los trabajos en el exterior.

No era la primera vez que Enrique estaba sin dinero. Pero en esta oportunidad no podía culpar al país. Era evidente que la relación de Enrique con el capital no era la adecuada. Al promediar los años 40, su nombre era uno de los más beneficiados en las cajas de SADAIC. Nadie podía acusar a Tania de "mantenida", si bien ya por entonces circulaba por los pasillos del tango el rumor de que a "la gallega" había que tenerla como a una reina. Sin embargo, los males económicos de Enrique eran de su exclusiva responsabilidad, y es probable que Tania fuera la más perjudicada por los excesos económicos de Enrique, esa falta absoluta de conciencia del ahorro.

Un tren de vida muy lujoso en la casa en La Lucila, con las dos mucamas y los dos autos —Enrique solía manejar, muy mal, un Morris último modelo—, había atentado contra toda posibilidad de reserva económica. A comienzos de los 40 Discépolo había gastado sus ahorros de manera ostentosa, como saldando alguna deuda grave con un pasado de miserias. También había prestado y regalado dinero de modo alocado. Osvaldo Miranda iba a recordar siempre las cenas en La Fusta a finales de los 40, con un Enrique ya económicamente recuperado, tan austero en las comidas como dadivoso con las propinas, las que solía entregar en rollos disimulados tras el mantel, o en un apretón de manos al mozo de turno.

No eran aquellos signos totalmente imperceptibles: la generosidad de Enrique era sincera, pero requería de una puesta en escena por todos apreciada. Su desarraigo económico, que tanto irritaba a Canaro, portaba un mensaje muy claro para los demás:

gastar era una manera de despreciar el dinero, prolongando la ética bohemia aún viva tras el oropel de un presente que se creía fortuito y tal vez injusto. Desde una perspectiva psicologista, el Discépolo de las propinas era el mismo que parecía suplicar el afecto de los demás: el obsequiante era, en el fondo, un mendigante sentimental.

Durante todo 1945, Enrique volvió a representar el papel del pobre. Salvo que vendiera su casa, no tenía fondos para emprender un viaje a México por su cuenta. El recuerdo del invierno de 1934 volvió con fuerza: el préstamo de Amadori, los pasaportes diplomáticos, la hospitalidad española. Paradójicamente, aquello había sido más sencillo. Esta vez sus pedidos no encontraron eco. La conexión latinoamericana, no obstante, estaba intacta. ¿No era ese el "mensaje" implícito en el encargo de Malerba?

Quizá para conseguir algunos pesos fue que aceptó la dirección y un papel en *La Rosa de Argel*, una "revista de espectáculo con argumento", intriga de espionaje y contraespionaje cuya única finalidad era presentar en Buenos Aires a la cantante y actriz norteamericana Rosemarie Johnson. Pero la invitada resultó ser un fiasco: ni cantaba ni actuaba, y fueron la exuberante Thilda Thamar y el propio Enrique los que intentaron, sin lograrlo, salvar una puesta apresurada e inconsistente. Los críticos responsabilizaron en primer término al libretista Salvador Valverde, que "ni aprovecha el tema ni brinda escenas jugosas. O es demasiado rápido y superficial, o trata la nota cómica sin fuerza. La vida y el color de los cuadros están fijados por el decorado y los trajes, más que por los parlamentos". No fue un buen regreso de Enrique a las tablas, después de varios años de ausencia.

Solo, increíblemente solo, el 10 de enero de 1946 Discépolo se embarcó en el carguero *Río Dulce* rumbo a Tampico. Fueron a despedirlo al puerto César Vedani y Mariano Mores. ¿Y Tania? Nadie preguntó nada, pero Enrique la justificó: ella se iba a operar de las caderas. No era una operación complicada, pero estaba un poco alterada. Viajaría más tarde, sin duda. Se lo había prometido; sabía que en El Patio no se cansarían de aplaudirla.

Para los amigos, aquella partida en barco marcó uno de los momentos más tristes en la vida de Discépolo. Había fracasado en su intento de reunir dinero para producir alguna película en México: sin plata, allá todo sería más difícil. Su vida sentimental estaba prácticamente acabada. La historia negra de la pareja se había hecho un lugar inconmovible en el imaginario maldito de

la vida porteña. En ese tiempo arreciaron las historias que sublevaban a los amigos y contribuían a la forja de una parte relevante de la mitología discepoliana. Por lo bajo, en las entrelíneas del Tibidabo y el Marabú, en los cafés de calle Corrientes y sus afueras, se comentaban los amoríos de Tania, y se confrontaban esos relatos con los *personae* de los tangos de Discépolo.

La imaginación seguramente acrecentó las cosas, pero hubo un fondo verdadero. Se repitieron de boca en boca, con la complicidad exclusivísima de lo que no se puede escribir, algunas escenas de una vida convertida en un tango perverso. Eran cuadros de una obra *grotesca*. En uno de ellos, Discépolo le abre la puerta del departamento a un amante de Tania: "¿A sí que usted va a salir con mi mujer, eh? Qué sea la última vez que la hace esperar... ¡Qué impuntualidad!". En otra escena, Buenos Aires ve a Discépolo, melancólico, haciendo tiempo en un bar de Maipú y Corrientes, antes de volver a su casa, el bulín de Tania. También circuló un cuadro casi policial: Discépolo con buena vista, descubre un peinado muy conocido agachado en el asiento delantero de un auto no tan conocido, como quien juega a las escondidas en los lugares menos pensados de la ciudad ingrata.

Con esas imágenes a cuestas, Enrique se despidió de Vedani y Mores casi sin palabras. Lo esperaban quince días de océano, charlando con el capitán y la tripulación del *Río Dulce*, anfitriones orgullosos a la vez que un tanto intrigados por la opción modesta de uno de los hombres más famosos de la Argentina.

En México lo esperaban algunas sorpresas. Un año antes había conocido, a través del especialista en deportes Luis Suárez del Solar, a Raquel Alicia Díaz, una bella periodista que lo admiraba desde siempre. Enrique había quedado deslumbrado por aquella mujer, que le recordaba un poco a María Félix. En febrero de 1946, Raquel y Enrique volvieron a verse, y devinieron amantes. ¿Una nueva vida para Enrique, como la que lamenta no haber tenido el "protagonista" de *Uno*?

No pensaron en el futuro. Enrique le confió a Raquel los secretos íntimos de la vida junto a Tania, pero no fue más allá. Sin promesas, sin plazos —aunque ambos sabían que Tania no tardaría en llegar—, el México artístico y musical supo del romance internacional del autor con la periodista. Hubo dos testigos argentinos, de paso por México: Luis Sandrini y Tita Merello. Fueron vecinos y amigos de Enrique y Raquel, y sus testimonios tuvieron muchas importancia 25 años más tarde, cuando llegó a

la Argentina Enrique Luis Discépolo. El posible fruto de aquel amor mexicano intentó abrir la sucesión de quien, según aseguró, era su padre.

Enrique vivió con Raquel 6 meses apasionados, olvidándose de su fragilidad, suspendiendo por un tiempo la melancolía y entregándose a otra vida, la vida mexicana. Las cartas y la lectura de algunos ejemplares de *La Nación* y *La Prensa* le permitieron ver a la Argentina como un acontecimiento construido por otros. Se enteró de que varios artistas habían adherido a la Unión Democrática para derrotar a Perón en las elecciones de febrero, y recordó, sin muchas precisiones, aquella concentración masiva en Plaza de Mayo, el 17 de octubre del 45, cuando él estaba en otra cosa, buscando que alguien le prestara un pasaje a México. A menos de un mes de arribo de Discépolo a México, los principales diarios de ese país incluyeron en sus portadas las revelaciones del *Libro Azul*, la denuncia del Departamento de Estado para desacreditar a Perón vinculándolo con el nazismo y el fascismo.

Enrique supo, por carta, que a Armando las cosas le iban bastante bien. Sus ciclos en Radio El Mundo estaban en camino de convertirse en clásicos del género. *Mare Nostrum*, de Blasco Ibáñez con adaptación de Abel Santa Cruz, había recibido muy buenos comentarios, y la versión radiofónica de *Diez indiecitos* de Agatha Christie había interesado tanto a los oyentes de radio como a los lectores de novelas policiales. Si Armando se había llamado a silencio como dramaturgo, su labor como director parecía tan sólida como relativamente nueva. "Yo soy muchas personas", solía decir Armando desde que Enrique era chico. Bajo el sol mexicano, Enrique volvió a soñar con las palabras del hermano sabio y misterioso.

A los argentinos de la diáspora artística, esos amigos "naturales", los frecuentó todo lo que pudo. Con Luis Sandrini, Hugo del Carril, Amanda Ledesma, Agustín Irusta y Héctor Stamponi, Enrique se hizo habitué de las noches de El Patio, como en 1944, pero ahora con la compañía de Raquel. Aquello fue la fiesta perpetua: meses de agasajos y brindis en lo de Cantinflas, en la mansión de Dolores del Río, yendo de aquí para allá con Arturo de Córdova, un nuevo amigo con el que planeaba filmar su último libreto, *Yo no elegí mi vida*.

Mientras tanto, en Buenos Aires, Tania se enteró de que Enrique estaba viviendo con otra mujer. Alguien se lo dijo, pero

ella igual lo hubiera leído en el rostro de Jorge Negrete, recién contratado por Radio Belgrano, o en las cartas elípticas que Enrique le mandó durante esos largos meses del 46. Tania tomó las cosas con calma y decisión. El 6 de julio se subió al avión, no para preservar un amor, tal vez tampoco para impedir que naciera uno nuevo. Era la distancia lo que a Tania más le preocupaba. Ella no se opondría a romances porteños de Enrique, pero no podía aceptar una relación mexicana. Esto hubiera significado la disolución definitiva de su lazo con Enrique, y por consiguiente el renunciamiento a todo lo que implicaba ser la mujer de Discépolo.

Poco antes de aterrizar en el aeropuerto de México, Tania pensó en las vueltas de la vida. Se había enamorado de un Enrique pobre e intelectual, recién amanecido al éxito. Y ella había pasado todas las pruebas: el mundo en clave teatral de los amigos de Enrique, la mirada severa y censora de Armando, las incertidumbres de la vida discepoliana, la aventura cotidiana al lado de un autor de tangos. Ahora nadie ni nada la iban a separar de Enrique.

Para el código de la burguesía, Tania había invertido los roles: jugaba el papel del varón que vive con cierta naturalidad sus aventuras extramatrimoniales, pero que desde ningún punto de vista puede aprobar la infidelidad de su pareja. En cierto modo e irónicamente, se trataba de una cuestión de honor, aunque para muchos lo que Tania defendió en 1946 fue la posibilidad de una futura herencia y una vidriera incomparable, la vidriera de todas las cosas. Dejar de ser la mujer de Discépolo hubiera sido como volver a España con las valijas vacías.

A mediados de julio, la pareja más famosa del tango volvió a juntarse como si nada hubiese sucedido. Raquel aceptó la situación; no tuvo más remedio: por más deteriorada que estuviera la relación entre Enrique y Tania, había experiencias compartidas que los 6 meses del "otro Discépolo" no pudieron deshacer. Raquel sabía que Enrique le tenía miedo al escándalo. Tania amenazó con tirarse por el balcón si Enrique no volvía con ella. Fue una actuación sencilla, sin mucho énfasis, pero suficiente. Raquel aceptó la paradoja discepoliana por antonomasia: la impúdica puesta en escena que sugerían los tangos de su amante argentino tenía su reverso en la discreción y el silencio familiares.

El fracaso también jugó su papel. Los sueños mexicanos de Enrique se estaban desvaneciendo. Tras la ceremonia del recono-

cimiento artístico y la confraternidad latinoamericana, la realidad era mucho más dura y competitiva. La Ciudad del Cine bloqueó los proyectos de Discépolo, más allá del "préstamo" de *Canción desesperada* a un filme homónimo con Gloria Marín.

El proyecto cinematográfico de Jesús Gabaldón, que incluyó el tango de Discépolo *Sé que reirás solo* (se conoció después de la muerte de Enrique como *Andrajos*, con letra de Alberto Martínez) quedó en la nada y *Yo no elegí mi vida* no se pudo hacer en México. Enrique no tuvo ni los recursos ni el tesón que hubieran hecho falta para iniciar una carrera cinematográfica en el país que rivalizaba con la Argentina en los mercados americanos. Y Tania hizo el resto: la amenaza de una *petite* batahola de la que hubiera sido testigo el mundo entero fue un arma muy persuasiva. ¿Cómo hubiera visto el público argentino a un Discépolo "adúltero"?

Hasta el verano del 47, Enrique y Tania permanecieron en México siendo lo que habían sido en 1944: Svengali y Trilby en escena, con ritmo de tango. Y repitieron el circuito de aquella gira, esta vez sobre terreno bien conocido.

CAPÍTULO 14

Mito porteño

I

Cuando llegaron al aeropuerto de Morón, el 27 de enero de 1947, otra vez el acto de la bienvenida. Las fotos han fijado ese momento en la escalera del avión, con la pareja en el último escalón y en tierra el comité de recepción de los amigos: Choly Mur, Blackie y Olivari, Manzi, Benard, Razzano y García Jiménez. Las primeras palabras que la pareja intercambió con los amigos relataron, de modo desordenado, lo que fue la ceremonia del adiós mexicano: una hora con mariachis, discursos oficiales y extraoficiales y, para el cierre, todos coreando *Las golondrinas*, la canción de los viajeros. Nadie preguntó nada sustancioso: Enrique se dejó llevar por el tumulto, huyendo hacia adelante. Sonrió en forma descompuesta —irreal, diría su amiga Aída Luz; desorbitada, hubiera adjetivado Irma Córdoba; chaplinesca, habría advertido Julián Centeya— y se aturdió con los proyectos argentinos.

"Discépolo y Tania sólo tienen la tristeza del rumor absurdo; su amor, este amor continuado y eterno, es el mejor mentís a todo aquello", quiso aclarar *Radiolandia*, en una época en la que el espectáculo de los medios se construía casi siempre fuera del escenario de la vida privada. Ese Discépolo mediático, el de las revistas y la radio, el que quería olvidar a Raquel y quedar inmortalizado junto a Tania, se zambulló en el trabajo. En él volvió a escuchar a las sirenas del teatro: un canto muy afinado, el de *Wunder Bar* revisitado, y el de un ciclo de monólogos por Radio Belgrano.

Unos días antes del regreso de Enrique y Tania a la Argentina,

los diarios habían anunciado la reposición de la pieza de Herzoc y Farkas, que para todos era, desde aquel célebre 1933, el documento de identidad del Discépolo escénico. Mientras Buenos Aires escucha *Ay Jalisco, no te rajes* en la voz de Jorge Negrete, Enrique se reencontró con las desventuras del cabaret de Mister Wunder.

Volvió al monólogo de apertura de un personaje que, según señaló Luis Guillén en *Mundo Argentino*, fusionaba lo verdadero con lo fingido, lo vivido con lo pintado: "¿A qué conduce la tristeza? A recordar que se vive. Entonces, el más alto deber del hombre es alegrarse...Yo los quiero alegrar. ¡Así estoy de flaco...! Mujeres: pronto habrá luz; muestren los dientes blancos, las frescas bocas rojas y los ojos de malicia. Hombres, desarruguen las frentes, no quiero verlos más así; desarruguen las frentes a plancha, como los pantalones, a plancha. La tristeza influye en los ánimos como la tinta en el agua. Luz, más luz. Alegrémonos. Ayúdenme a verlo todo gracioso, amable, cordial, bello. Invito a todos a olvidar que la vida es horrible...".

No había tiempo que perder. El estreno estaba programado para el 18 de marzo, en el Politeama de calle Corrientes, pero por unos desperfectos en la escenografía se iba a transferir para el 19. En esta versión, todo iba a estar centrado en Discépolo, actor y director a la vez, como alguna vez lo había hecho en el cine. En el elenco figuraron la bailarina Aída Olivier y la "tiple" Gladys Rizza, dos figuras muy conocidas por el público teatral. También estaban el cantante y actor Lalo Maura, Tania y su hermana Isabel Luciano y Margarita Méndez. Entre los actores de reparto, Fidel Pintos era el más interesante. Discépolo descubrió en su rostro la posibilidad de un humor diferente. José de Cherpino se hizo cargo de la dirección de baile, aspecto relevante de una pieza que había sido e iba a seguir siendo, antes que nada, una comedia musical.

Una operación sencilla —de hemorroides— alejó a Discépolo unos días del Politeama. Fue sólo una semana, que para el elenco se equiparó con la eternidad. Enrique sabía que ahí, en el escenario, era imprescindible. Disfrutaba de la dependencia artística que provocaba, y en esa clase de disfrute estaba lo mejor de su vida. Si bien la pieza no era ninguna novedad, Enrique sabía que la dirección no era una labor sencilla. *Wunder Bar* exigía un montaje perfecto: su acción no sólo transcurría en escena, sino también en las plateas. Había un cuerpo de baile, un coro y una

orquesta en escena. De la coordinación de todos los elementos en juego dependía el destino de la puesta.

El estreno fue un éxito y la crítica volvió a elogiar el trabajo de Discépolo. Los diarios apuntaron el talento de un actor "vivaz, movedizo, insinuante" (*La Prensa*), que había tramado su identidad con la del personaje representado. Se dijo que *Wunder Bar* era Discépolo ciento por ciento, y que su demiurgo había convertido al Politeama en una auténtica fortaleza del tango. En efecto, la nueva puesta de *Wunder Bar* rebosaba de música porteña. Tania cantaba cuatro temas de Enrique —*Esta noche me emborracho*, *Chorra*, *Cambalache* y el flamante *Sin palabras*—, y en algunas funciones tuvo que incluir, fuera de programa, *Justo el 31*.

Como lo había hecho 15 años antes, Discépolo volvió a explicar, a través de entrevistas, las características de su personaje. Y pudo evaluar la vida de Mister Wunder después de tantos años de crisis mundial, actualizándolo, haciéndolo presente: "Es un personaje logrado, con personalidad", explicó a Luis Guillén, de *Mundo Argentino*. "Modestia aparte, yo creo haberlo ayudado a evidenciar su temple y su carácter. En Europa quedó un poco apagado, no por culpa de él ni de los autores de la obra, sino por el enfoque de quienes la pusieron en escena. Al estrenarse en Viena, *Wunder Bar* era un espectáculo musical, un gran espectáculo, eso sí; pero conseguido en desmedro de la comedia y de los personajes. Al traducirse al italiano, quedó convertida en una opereta. Y Mister Wunder es algo más que un tipo de opereta o un "compère" de revista. Es un personaje con vida propia, a la vez humana y teatral. Surgió entre dos guerras; pero lo mismo puede pertenecer a la guerra número 1 que a la número 2."

Pero la reaparición del filosófico Wunder no fue apacible. Enrique quedó muy dolido por la actitud de Armando, que asistió al ensayo general de muy mal humor y lo descalificó con violencia: "Esto es definitivamente malo", sentenció el hermano-padre sin mayores explicaciones. Los amigos de los Discépolo aseguraron que aquel fue el año del distanciamiento definitivo; la marca sobre el terreno se convirtió en un pozo infranqueable. La dureza de Armando se debió a su orgullo herido: Enrique no lo había tenido en cuenta para la dirección de la reposición.

Tal vez la política de Perón, que Enrique empezaba a mirar con una simpatía clara si bien aún muy discreta, haya sido el otro gran tema de discordia. Por esta o por alguna otra razón nunca

bien aclarada, Armando se convirtió, desde aquel año, en una persona remota e inexpugnable en la vida de Enrique. 41 años después de la muerte de Santo, Enrique volvía a quedar huérfano.

Un conflicto menos íntimo amenazó con bajar la pieza de cartel a pocas semanas del estreno. La empresa del Politeama se negaba a pagarle a Enrique el 2% de las suculentas recaudaciones que estaba dejando *Wunder Bar* en concepto de derecho autoral. Finalmente, el entredicho se resolvió con el retiro del repertorio musical de los tangos de Discépolo, una ausencia que el público lamentó y los diarios, a favor del autor-compositor, se encargaron de subrayar. Que el conflicto tuviera como protagonista al vicepresidente de SADAIC ilustra las dificultades que aún, bajo la euforia del primer gobierno de Perón, trababan el cumplimiento pleno de la ley de derecho autoral.

El arreglo entre Achita, copropietario del Politeama, y Discépolo dejó resentidas a ambas partes. Discépolo fue un Wunder más escéptico que nunca, si bien el público y los amigos no lo abandonaron. El camarín del Politeama, siempre con botellas de whisky al alcance de la mano, fue uno de los lugares de peregrinación de la temporada teatral del 47. A él acudieron periodistas, escritores, músicos y actores. Discépolo era uno de los pocos mitos vivientes de la Argentina. Más allá de las discusiones con Armando, su identificación con el peronismo aún no era conflictiva: ¿quién podía negar que la sensibilidad social de Discépolo era auténtica?

La otra gran empresa de aquel año fue el programa *Cómo nacieron mis canciones*, que empezó a emitirse a mediados de septiembre, por Radio Belgrano. Con auspicios de Swift y libretos de Roberto Valenti y Discépolo, la audición puso en escena al autor que cuenta, entre la verdad y el mito, el origen de sus tangos más famosos. No era la primera vez que Discépolo ensayaba el género autobiográfico mediante monólogos que hacían literatura con algunos datos dispersos de la memoria.

Si bien futuros exégetas de su obra tomaron aquellas charlas al pie de la letra para tratar de aprehender una biografía escurridiza por naturaleza, es evidente que el efecto teatral de los apuntes radiofónicos inhibe toda lectura histórica. Discépolo estaba más interesado en representar el papel del artista que revela la matriz de su obra que en brindar un testimonio preciso sobre el nacimiento de sus tangos.

Cómo nacieron mis canciones fueron auténticas aguafuertes

discepolianas, en la línea de las del 36 y 37 en Radio Municipal. Situaron al oyente en un pasado tan impreciso como esencialmente porteño. Historias trágicas y tragicómicas, casi todas enmarcadas en un Buenos Aires bohemio y hambriento en el que el pasaje de la vida al arte parecía cosa natural. En plena eclosión de lo que el discurso oficial denominaba "la revolución nacional", en un momento en el que se anunciaban la Declaración de Derechos de los Trabajadores y la nacionalización de los ferrocarriles, Discépolo tomaba una distancia crítica con el pasado, apelando más a cierto clima de época —amores, suicidios y grandes confesiones en bohardillas mugrientas de la ciudad de las primeras 3 décadas del siglo— que a los detalles "técnicos" de su producción poético-musical.

Respecto del presente, era evidente que su mirada se había suavizado. La aprobación al presente político y social implicaba una crítica al pasado. Si bien esa relación con la Historia se iba a profundizar dos años más tarde, ya a fines de los 40 Discépolo miraba hacia el pasado con una curiosa mezcla de ensoñación y rechazo.

De ese modo, *Yira... yira...* se presentó como el producto de la soledad y el desasosiego en un cuarto de la calle Laguna. *Qué sapa, señor* fue definido por su autor como "una lamentación rea" ante un mundo desconcertante, en el que se ve desmoronarse "la sabiduría de siglos". *Secreto*, inspirado en la historia de "un hombre simple, sin problemas mayores", resultó ser la expresión tanguística de un "amor raro, enfermizo, pero amor al fin". *Desencanto* no era otra cosa, en la explicación de Discépolo, que la historia del negro Techera en ritmo de tango, que había adquirido forma cancionística después de un proceso creador muy difícil, apenas amortiguado por "el juego de copas, tabaco y sueño, que agudiza recuerdos, heridas, imágenes".

Habló por radio de sus tangos —y de esos pequeños dramas que los rodearon— sin hablar de sí mismo. Se remitió a los personajes que lo habían frecuentado. Como escribió años más tarde Julián Centeya, el arte de Discépolo era "la ausencia del deseo de encontrarse a sí mismo". Pero ese desvío hacia los otros reales y míticos no le bastó para "desentenderse de la llaga suya, del dolor propio".

En ese sentido, el "mensaje" discepoliano estuvo signado por la ambivalencia. Por un lado, Enrique nunca se cansó de señalar las mediaciones entre su vida y su obra, pero a la vez fue dejando

pistas autobiográficas aquí y allá. Entre el aguafuerte y la autocompasión, Discépolo terminó por reafirmar la poética del yo negativo, convirtiendo el desencanto del mundo en una amarga representación de sí mismo, peligrosamente convincente. Esta actitud, más o menos evidente dentro y fuera de las convenciones artísticas, fue como un guiño al público discepoliano. Su producción siguió resplandeciendo en esa zona ambigua en la que biografía e historia se tocan sin complacencia, más allá del mero gesto testimonial.

Discépolo amaba el mundo de la radio. En él podía contarlo todo. No existía la distancia decepcionante entre un libreto y el producto final propia del cine; tampoco los ensayos fatigosos del teatro. En la radio reinaba la inmediatez y el vértigo: en cierto sentido, era un arte de escala humana que nunca lo había traicionado.

Pero en la radio faltaba algo importante para su vida: el contacto directo con el público, la cortesía del espectáculo. Eso estuvo asegurado en la problemática reposición de *Wunder Bar*. En el verano del 48 la compañía se trasladó a Montevideo, donde la obra tuvo muy buena recepción en el teatro Solís. Uruguay fue así la segunda patria del señor Wunder. Y ya que eso era así, ¿por qué no dar un paso más en la marcha pirandelliana que planteaba la pieza? En efecto, la boîte Wunder Bar, en Punta del Este, terminó por confundir y divertir a los que decidieron veranear en la ciudad uruguaya a fines de aquella década.

La aventura empresarial de Enrique y Tania —un club nocturno en el antiguo Casino Míguez, alquilado y atendido por Discépolo— fue, en cierto modo, una experiencia teatral. Osvaldo Miranda iba a recordar las salidas ingeniosas de Discépolo-Wunder, un excelente anfitrión que hablaba abriéndose espacio entre el griterío, con fondo sonoro de la orquesta de jazz de Mario Césari, sin importarle —más bien todo lo contrario— los factores ambientales de la boîte.

No obstante la excentricidad de Wunder Bar y las noches uruguayas entre amigos argentinos —algunas de esas noches fueron consecuencia de una fuerte angina de tabaco curada en las playas de Montevideo—, nada se comparaba al centro porteño en la vida de Discépolo. Los *flippers* recién instalados en el Tibidabo, las cenas en El Parque de Viamonte, a la vuelta de SADAIC, los cafés con Vedani y Benard fueron tapando, de modo imperfecto, los momentos de desazón, cuando el Discépolo real

se asemejaba al de los tangos. Buenos Aires se amoldó a su filósofo popular, su mejor texto y acaso su representación más exacta. Terminados los viajes, la existencia discepoliana quedaría dramáticamente adherida a la ciudad de los mitos.

La apelación al pasado tuvo, en la letra de *El choclo*, una de sus mejores posibilidades literarias. La música de Villoldo ya había sido versificada por Marambio Catán a fines de los 30, pero ahora Canaro quería grabar una nueva versión del tango y Libertad Lamarque buscaba con avidez ampliar su repertorio para poder sostener vocalmente sus películas mexicanas. Discépolo era la persona indicada para volver a *El choclo*, que Libertad cantó en *Gran Casino*, bajo dirección de Luis Buñuel.

Quizá sin saberlo, Enrique se reencontró, en la melodía saltarina de Villoldo, con el espíritu de Santo. Este había escuchado a su alumno José Luis Roncallo tocar aquel tango en El Americano. *El choclo* era una prueba de la continuidad de la música. Y probaba, en el ciclo extendido de la especie, su carácter autorreferencial. Confirmaba la enunciación de Macedonio Fernández: el tango es lo único que los argentinos no necesitan consultar a Europa.

"Con este tango que es burlón y compadrito,/ se ató dos alas la emoción de mi suburbio." En el origen había sido desafiante y despreocupado, pero por alguna razón no del todo clara —el misterio al que Discépolo había aportado su obra fundamental— se había vuelto un grito "que salió del sórdido barrial buscando el cielo". Sugerente y de una precisión notable, lleno de imágenes encantadas, *El choclo* revivió densificado por la Historia, en gran medida su propia historia de canción popular: el suburbio, el barrio tristón, la Europa doblegada —"Carancanfunfa se hizo al mar con tu bandera/ y en un pernó mezcló París con Puente Alsina"—, el crisol cultural y una prematura actitud evocativa y nostálgica. Como en *Caramelos surtidos*, la mirada del etnógrafo urbano recala en los tipos esenciales: "Por vos shusheta, cama, reo y mishiadura,/ se hicieron voces al nacer con tu destino/ misa de faldas, kerosén, tajo y cuchillo/ que ardió en los conventillos y ardió en mi corazón". El inventario del espacio mítico, el del génesis de la especie, reúne casi todos los signos de un arrabal a la vez sagrado y profano. Una provocativa serie de palabras que los censores del 43 hubieran prohibido inmediatamente.

Los rodeos que Discépolo dio antes de aceptar el encargo se explican por el carácter sagrado que el tema de Villoldo había

ganado en la historia de la especie. Se lo diría claramente a Carmen Pomés en la revista *Maribel*: "No me atrevía a tocarlo... Por demasiado bueno. Era algo sagrado... Era como ponerle letra al himno nacional del tango. Pero en fin, como no sé decirle que no a una súplica de mujer, accedí a lo que me pedía Libertad, asegurándome que sólo era para un pasaje de la película. Y ahora, ya ve usted, me he tenido que resignar a que lo cante todo el mundo".

Los problemas legales que podía haber suscitado la nueva versión de *El choclo* se resolvieron con buena disposición de las partes, pero hubo un pequeño conflicto posterior, recordado por Máximo Perrotti. Después de que Marambio Catán aceptara compartir sus derechos autorales con Discépolo, éste, quizá mal aconsejado por Mario Benard, no quiso ceder el porcentaje proporcional que le correspondía a la casa Perrotti, editora de la partitura.

La actitud de Discépolo —que unos años antes había pasado casi toda su obra de Pirovano a Korn, mediante un contrato de condominio— desconcertó a todos, y tal vez se la pueda entender en relación al conflicto que el autor tenía en ese momento con la empresa del Politeama. Pero una conversación franca entre Enrique y Máximo salvó el entredicho. Perrotti la citó en sus memorias de la editorial. Discépolo eligió un cuento a modo de fábula para reconocer su falta: "Un náufrago desfalleciente asido a un madero, flota en medio del océano. En un momento de lucidez atisba un barco y comienza desesperado a hacer señas. Lo ven y lo izan a bordo. Sacando fuerzas de su flaqueza, se abraza a las extremidades inferiores del capitán, jurándole eterno agradecimiento. Al día siguiente estaba golpeando furiosamente con sus puños en la mesa, como yo en el piano, porque la sopa estaba fría".

II

Enrique no había olvidado la etapa mexicana. Pensaba en ella constantemente, aunque en muy pocas ocasiones hiciera referencia a lo que había dejado en el mundo azteca. Por lo pronto, a precavida distancia de las cuestiones íntimas, un nuevo proyecto cinematográfico entusiasmó a Enrique. Volvía el

"monstruo moderno", esta vez sobre la huella aún fresca del viaje a México.

"*Yo no elegí mi vida* debiera haberse filmado en México, pero...", confesó Enrique a un periodista de *Radiolandia*. A Discépolo le gustaba hablar a medias, teatralizando los puntos suspensivos. En torno a su nueva película giraron diversos temas, apenas punteados por un Discépolo más insondable que de costumbre: un libreto inconcluso para Cantinflas, la frustrada adaptación de una novela para el cine llamada *Soberbia*, planes para una película que tal vez protagonizaría Sandrini, hipotéticos contratos para una gira por España, sueños de una realización musical en el estilo de *Cuatro corazones*. Pero la realidad era más modesta. Lo único concreto de aquel futuro lleno de planes fue *Yo no elegí mi vida*.

El rodaje empezó el 21 de septiembre de 1948. La dirección estuvo a cargo de Antonio Momplet, con producción de Lumiton y los papeles protagónicos en manos de Arturo de Córdova, Discépolo y una Olga Zubarry casi adolescente. Si bien el personaje de Discépolo —un vagabundo "cómico"— remitía a una genealogía muy cara al cine argentino, la máxima atracción de la película fue Arturo de Córdova. El actor mexicano acababa de tener un retumbante éxito con *Dios se lo pague*, junto a Zully Moreno, y el filme de Momplet trató de aprovechar el envión de la realización de Amadori.

El argumento de *Yo no elegí mi vida* fue de Discépolo, y generó algún interés en la crítica especializada. Para algunos, fue su mejor película; para otros, un nuevo y muy discreto intento en un ámbito que le seguía siendo antipático. Hubo, sin duda, muchas cosas rescatables en aquel melodrama filmado en torno a los rostros de Zully Moreno y el actor mexicano y la trama de policial negro conducida por Momplet. Enrique experimentó un motivo de satisfacción adicional, algo que no llegó a exteriorizar: por fin una idea nacida en México terminaba de definirse en la Argentina.

Yo no elegí mi vida narra el viaje del prófugo Emilio Ramírez (Arturo de Córdova) a la localidad de Piedras. Ramírez quiere arreglar cuentas con sus ex compinches, que lo han traicionado. En el viaje hace amistad con un ladrón vagabundo y una chica enigmática que termina enamorándose de él. Morirán juntos en un callejón sin salida. Los personajes no pueden escapar a un destino que no han elegido; deambulan por el espacio fílmico

denunciando el absurdo de la existencia y la imposibilidad de independizarse de una trama que los supera.

Los diálogos de *Yo no elegí mi vida* están llenos de motivos discepolianos. Ramírez es una especie de Robin Hood fracasado y traicionado: confiesa haber robado para que un Banco no rematara los campos en los que trabajaban unos campesinos empobrecidos. Después de 7 años de cárcel sus ideales se han reducido a la satisfacción mezquina de la venganza. "Los sueños son la locura de los pobres", le dice de Córdova a Zubarry, repitiendo lo que solía decirle la madre. Pero el amor cambia el deseo de venganza por el de justicia. Ramírez convertirá su viaje desesperado en la búsqueda de una carta que documenta su inocencia.

En el libro de Discépolo la sabiduría está del lado de los ladrones, los vagabundos, los borrachos y los locos. Las autoridades policiales se pelean entre sí para llevarse la gloria de la captura, en un mundo sin justicia auténtica. "La infamia se paga sola... no hace falta cobrarla."

A pesar de que la mirada crítica del filme tropieza con las imperfecciones de una realización con falencias actorales y algunas desprolijidades del guión, hecho por Enrique en colaboración con Julio Porter, *Yo no elegí mi vida* es un trabajo interesante, sin concesiones al melodrama y con buenos momentos de cine puro. La persecución final por los túneles de un pueblo de la provincia de Buenos Aires, con excelente iluminación de Ricardo Younis, recuerda el final de *El tercer hombre*. Para Calki se trató de "una recia aventura con piruetas verbales", presidida por "el espíritu de Discepolín". "Antonio Momplet atempera su desborde hacia la imagen, sin evitar del todo su carencia de control y consigue una buena realización".

Mientras tanto, a un costado del cine, las vidas de Enrique y Tania siguieron circulando por un Buenos Aires cada vez más festivo y exultante. El público del Goyescas quedó deleitado con las charlas de Enrique y los tangos de Tania, secundados por Gómez Cou, Charlo y Marcos Zucker. Para la navidad, estarían en la boîte de Punta del Este, charlando y bailando con los amigos de siempre. El letrista minucioso y un tanto romántico de *El choclo* era también el radiante animador del Wunder Bar uruguayo, vestido de blanco y con pañuelo de colores al cuello.

Compró por esos años un caballo de carrera, Los Andes, a medias con Razzano y el dueño del Tibidabo, pero no fue nunca

al hipódromo. En cierto modo, vivía como un vago, rebelándose permanentemente contra los imperativos de la productividad: "Coincido con Oscar Wilde en las tres cosas que detestaba: ser persona respetable, levantarse temprano y hacer ejercicio".

A la tarde, con Cátulo Castillo, Katunga Contursi y otros amigos de SADAIC, Enrique estacionaba en el café El Telégrafo, el primero de una larga serie de pasos porteños. No sólo seguía siendo el hombre salidor y sociable de siempre, sino que se enorgullecía en ser un gastador empedernido, generoso e irracional, la antítesis del buen burgués. La moral económica de Discépolo era parte constitutiva de su estatura mítica. Conspiraba contra toda forma de ahorro: del dinero, del tiempo, de los afectos. "Yo aconsejo una capacidad de amor que alcance para la guía telefónica", afirmó en una entrevista de *Crítica* a propósito de su cumpleaños número 50.

A fines del verano, Tania planeó nuevas presentaciones en Rendez-vous y en algún otro club nocturno. Enrique se propuso volver a escribir tangos. Pero nada de lo que hicieran cambiaría las cosas de lugar. Discépolo parecía estar más allá de toda contingencia, refugiado —pero también preso— en su propia entidad mitológica.

Cafetín de Buenos Aires cerró el ciclo cancionístico de Discépolo con la tonalidad lírica y evocativa de aquellos años de amistad y melancolía. La furia de *Yira... Yira...* y la denuncia de *Cambalache* habían quedado definitivamente atrás. El recuerdo del Oberdam y los otros bares del Once descubiertos de la mano de Armando fue el material de un tango escrito en apenas ocho días, todo un récord para quien era capaz de mantener un borrador en barbecho durante varios años. La música fue escrita por Mariano Mores, que finalmente se había animado a desvincularse de la orquesta de Canaro.

Se trató, una vez más, de un pedido cinematográfico. Había que componer un tango que "describiera" el paisaje humano de un lugar tristón, con una mujer gorda que tocaba el piano y los clientes que se llevaban a las coperas quién sabe a donde. Era sólo una escena, y había que "ambientarla" con un tango específico. La letra salió de un tirón, como si su autor estuviera recordando las imágenes de su adolescencia.

Discépolo seguía siendo un poeta esencialmente musical, en el sentido de necesitar el parámetro de la música para la confección del texto. Cuando Héctor Stamponi iba a visitarlo, Enrique

lo hacía sentar al piano para que tocara la música de *Cafetín*.... Sobre ella probaba las líneas escritas la noche anterior. Si su cancionística había sido siempre el producto de una conjunción perfecta de sus dos artes —la poesía y la música—, el trabajo de colaboración con un músico lo obligaba a situarse en el lugar del otro, ser Discépolo fuera de sí. Siendo Mores el músico, el desdoblamiento —un recurso actoral que Discépolo conocía muy bien— era relativamente sencillo: el compositor escribía música como a Discépolo le hubiera gustado hacerlo de haber tenido una mayor formación teórica.

Según Mores, aquello de "la ñata contra el vidrio" nació por la nariz de Arturo de Córdova, de base ancha y muchas veces coloreada por el alcohol. La analogía entre el cafetín y la madre, un tanto convencional, se habría inspirado en la espalda de un boxeador, que Enrique vio parecida a la de una mujer lavando ropa en un piletón. Estas explicaciones desmitificadoras, tributarias del grotesco, circularon entre los conocidos de Enrique, pero de ningún modo desvirtuaron la intención evocativa del principal tema musical de *Corrientes, calle de ensueños*, el film de Luis Saslavsky con las actuaciones de Blackie, Yeya Duciel y el propio Mores, que entona y toca el tango en el marco de la ficción porteñista.

La película —de "desarrollo desigual (...) y clima demasiado nostálgico", según Calki— se estrenó el 29 de septiembre de 1949, pero *Cafetín de Buenos Aires* ya era un tango muy conocido a fines del 48. Tuvo versiones discográficas de Troilo con Edmundo Rivero —uno de los cantantes preferidos de Discépolo—, Stamponi con Tania y Fresedo con Osvaldo Cordó. Incluso Astor Piazzolla, tan poco afecto a la nostalgia, grabó el tema que cantó Fontán Luna, y mas tarde lo volvería a registrar con el Quinteto Nuevo Tango y la voz de Héctor de Rosas.

La grabación de Troilo fue emblemática. La voz grave de Rivero, que se estaba imponiendo no sin resistencia en una época dominada por tenores delicados y de timbre un tanto nasal, hizo de *Cafetín de Buenos Aires* un clásico precoz. Frente a las exaltaciones de Alberto Castillo y la euforia dancística que había convertido al tango en el gran espectáculo de la Argentina peronista, el *cafetín* de Discépolo y Mores fue escuchado como una queja por lo que no está, o que si está es diferente para el que canta. Así como Borges se preguntaba por "la secta del cuchillo y el coraje", Discépolo fundaba la metafísica del café porteño.

Dos construcciones diferentes, unidas por la necesidad de una ciudad mítica, hecha de palabras y recuerdos.

Eran tiempos de evocaciones, si bien la mayoría de los autores y compositores de tango —empezando por el propio Discépolo— se había sumado a la Nueva Argentina de Perón y Eva, ya entonces Evita para la mayoría de los argentinos. Las elegías al arrabal transmutado en calles modernas era más el producto de una actitud romántica y contemplativa del mundo que un cuestionamiento a un presente que se declaraba orgulloso del cambio.

También del 48 fue *Sur*, de Troilo y Manzi, tal vez la máxima expresión del tango de los 40. Si Manzi, que acababa de ser operado de cáncer en el Instituto del Diagnóstico, le cantaba al suburbio casi rural de un pasado brumoso que guardaba "un pedazo de barrio, allá en Pompeya", Discépolo era el poeta del centro, el letrista de la urbe exasperada.

Las quejas discepolianas mezclaban la seducción de la ciudad moderna con el responso por las cosas idas, como en las odas de Horacio. En esa sutil contradicción residía la atracción del cafetín llorado. Pero por encima de las diferencias, tanto *Sur* como *Cafetín de Buenos Aires* remitían a paraísos perdidos, definitivamente sellados en el "adiós que siembra el tren" de Manzi y el *memento mori* implícito en el tango de Discépolo: "De chiquilín, te miraba de afuera/ como a esas cosas que nunca se alcanzan.../ la ñata contra el vidrio,/ en un azul de frío,/ que solo fue después viviendo/ igual al mío..."

El cafetín como ritual iniciático, como esa "otra" escuela, la verdadera, la sancionada por los códigos secretos de la vida urbana: "En tu mezcla milagrosa/ de sabihondos y suicidas,/ yo aprendí filosofía, dados, timba.../ y la poesía cruel/ de no pensar más en mí". Pero el espacio físico del café sigue donde siempre, no se ha ido. Lo que se ha ido irremediablemente es la edad del alumbramiento, aquel primer contacto con esa "escuela de todas las cosas". Discépolo cifró en el espacio del cafetín porteño su propia novela de iniciación.

La partitura de Mores, en la línea innovadora de *Uno*, reconoce dos partes: una primera de 16 compases en tono menor y una segunda de 22, cuyos últimos cinco sirven de introducción, en tonalidad mayor. La línea melódica no es tan abierta como la de *Uno*, está trabajada sobre motivos que se reiteran —como solía componer Discépolo—, pero introduciendo soluciones armóni-

cas más complejas. El ritmo "melódico" es cambiante, inesperado, exige gran precisión en la interpretación. Mores volvió a entender, con talento, los requerimientos de una letra discepoliana. El entusiasmo de Enrique por la capacidad del músico no tenía reservas. Imaginó un futuro con partituras de Mores para sus letras y libretos, en el disco y en el teatro. Pero *Cafetín de Buenos Aires* iba a ser el último trabajo de colaboración entre Enrique y el joven pianista. En realidad, sería el último compás en la vida tanguera de Discépolo.

Si Discépolo creyó que el advenimiento del peronismo iba a erradicar la censura a los tangos, en 1949 tuvo ocasión de comprobar lo equivocado que estaba. Alguien determinó que la letra de *Cafetín de Buenos Aires* era peligrosamente desobediente con el diccionario de la Real Academia, un viejo enemigo de Enrique. La palabra "vieja" ("si sos lo único en la vida/ que se pareció a mi *vieja*...") fue sustituida por "madre". Pronto empezó a circular, con el aval de la temible Secretaría de Prensa y Difusión, la versión "blanqueada" del tango de Discépolo y Mores, a quienes también se acusaba de haber escrito una canción pesimista, por aquello de "y me entregué sin luchar". Para Raúl Apold, un ex cronista de cine de la revista *Sintonía* convertido en funcionario poderoso, no era bueno que la gran figura del tango y el teatro argentinos transmitiera un mensaje de desazón y fracaso en un país alegre y triunfador. ¿Qué era eso de *nacer* a las penas y *beber* los años?

Discépolo reaccionó con vehemencia, pero sin poder ocultar su desconcierto. ¿Qué grado de responsabilidad tenía Perón en la medida? ¿Acaso Enrique debía agregar a la lista de desencantos otra decepción, esta vez proveniente del líder político que admiraba? Una comisión de SADAIC se entrevistó con Perón para tratar el tema. Enrique no la integró; estaba en Montevideo con la compañía de *Wunder Bar*. Como en tantas otras ocasiones, Perón se mostró sorprendido por los retoques hechos al tango de su amigo Discepolín. Pero fue una sorpresa difícil de sondear; tal vez increíble si se piensa en los muchos políticos, artistas y músicos no peronistas que ya por entonces veían cerradas todas las puertas laborales sin que nadie se hiciera cargo abiertamente de las prohibiciones. También en aquellas oportunidades Perón había respondido con ambigüedad, una de las formas de coacción política que el peronismo, en su balanceado juego de protección y represión, venía poniendo en práctica.

Frente a la censura, Discépolo volvió a mostrar buenos reflejos: defendió su tango y la libertad para hacerlo. Sus argumentos en una extensa nota de *Noticias Gráficas* volvieron a tratar el tópico de la lunfardía y el habla popular: "Puedo admitir críticas a mis tangos. Lo que resulta imposible de aceptar es cierto tipo de protección y consejo, "ponga tal palabra en lugar de la que usted ha usado". El lenguaje popular es vivo, es enérgico, es personal. La letra del tango es al poema lo que el teatro a la literatura. El idioma es el mismo, su estructuración es distinta. Unos lo dominan, otros no. Lo que muchos llaman lunfardo es brillo de la imagen popular, es una nueva forma de la metáfora, es el lenguaje propio de la canción. Hay cosas que sólo se pueden decir de un modo. Cambien el tono y harán el ridículo, por demasiado solemnes, por excesivamente correctos".

Y con respecto a la acusación de pesimismo —no era la primera vez ni iba a ser la última que sonara en torno a Discépolo aquel estigma casi filosófico—, el autor se defendió con una aclaración excesiva, como poniéndose a resguardo de toda sospecha de crítica a la Nueva Argentina: "Yo quisiera que todos los vencidos superen su condición y soy partidario de todos los esfuerzos que se cumplen para elevar al hombre argentino: pero, ¿cómo me van a negar que muchos porteños sólo han tenido por mucho tiempo al café como meta de sus vidas? Yo no digo que está bien que así haya sido, pero no puedo desfigurar la realidad, o ese sector de la realidad que he pretendido abarcar en mi acuarela de arrabal".

Aquella pulseada entre las "manos negras" del régimen peronista y uno de sus pocos adherentes de prestigio intelectual internacional fue ganada por este último, pero es posible que en algunos espacios del poder se haya advertido sobre el agudo sentido crítico que el autor de *Cambalache* podía llegar a mostrar en caso de que cambiaran sus simpatías políticas. Por parte de Discépolo, en cambio, aquel breve roce con la censura lo hizo más reticente y cuidadoso ante el mundo de la política. No es caprichoso suponer que su negativa a estrenar nuevos tangos haya tenido algo que ver con el episodio de *Cafetín de Buenos Aires*.

Esto no quiere decir que Discépolo hubiera decidido abandonar para siempre la escritura poético-musical. Por aquel tiempo, los borradores de futuros tangos merodearon a un autor que, para su público, estaba cada vez menos ligado al presente de la

especie. Cuando en septiembre de 1949 se presentó en el ciclo *La música que todos prefieren*, por Radio El Mundo, ya había escrito las primeras líneas de *Fangal*, que iba a terminar Homero Expósito con música de su hermano Virgilio, sobre un motivo que era una variante jocosa de *Esta noche me emborracho*: "Yo la vi que se venía en falsa escuadra/ Se ladeaba, se ladeaba, por el borde del fangal".

Discépolo le hizo copiar a Scalise un par de ideas melódicas, que también fueron obras póstumas. Con letra de Alberto Martínez, su amigo de EDAMI, *Andrajos*, originalmente bosquejado para una película mexicana, fue un éxito en la voz de Tita Merello. Tiene giros y cadencias muy parecidos a los de *Desencanto*, y la letra de Martínez intentó —y en gran medida lo logró— reproducir el estilo discepoliano: "Vamos, corazón, que es de otro siglo/ llorar por tu querer y tu maldad...". García Jiménez recordó haber visto a Discépolo bosquejar *Andrajos* en el piano de bastidores del Alvear.

Aquella primera versión fue cantada por Nelly Omar, que "dobló" a Mecha Ortiz en la película *Mi vida por la tuya*, del mexicano Roberto Gavaldón.

El tango inconcluso más interesante de Discépolo es *Mensaje*. La letra fue escrita por Cátulo Castillo sobre música original de Discépolo. El tema fue interpretado por muchos como un apóstrofe contra Tania, una especie de denuncia en versificación tanguística. Todos sabían lo que Castillo pensaba de Tania: "Yo, que a lo largo del viaje/ sufrí los ultrajes de mi soledad". Para el final, la canonización de Discépolo, transformado definitivamente en uno de los personajes arquetípicos del imaginario argentino: "Yo, tan chiquito y desnudo/ lo mismo te ayudo/ cerquita de Dios...".

Sin embargo, en su momento Cátulo explicó que aquella letra había nacido de un sueño: Discépolo se la dictó desde el más allá —seguramente el más allá de su propio inconsciente— y él habría cumplido con los deseos del amigo. Y también cumplió con la música, porque Enrique había dejado sólo una línea melódica dictada en vida a algún músico amigo. Cátulo redondeó los compases y ajustó la relación letra-música. En fin, *Mensaje* fue más un tango de Castillo que de Discépolo.

Fratellanza estuvo en carpeta durante casi una década, y se conoció muchos años más tarde, cuando Enrique Pichon Rivière, que hizo amistad con Discépolo entre 1950 y 1951, se la dio a los

hermanos Expósito para que estos la terminaran. Homero Expósito la retituló *Un tal Caín*: "Me pidió una escalera prestada/ pa'subir hasta donde llegó./ Cuando estuvo afirmao en el techo/ ¡me dio una patada en la jeta y rajó!". Casi una versión bíblica de *Chorra*, el engaño grotesco ha sido sustituido por la traición del hermano. La ingenuidad vuelve a pagar, en una letra llena de guiños autorreferenciales: "Todo el inventario nos piantó completo,/ ¡pero Dios castiga con justa razón!/ De los glóbulos rojos que tengo/ se llevó el celeste, con la observación".

III

A Discépolo no le iba a alcanzar la salud para terminar tangos. Y estuvo, otra vez, el teatro. Éste volvió a ser el centro de su vida, como en los comienzos de su carrera, cuando esperaba con ansiedad la aprobación de la calle Corrientes y algún consejo de Armando. Tal vez más que los cafetines legendarios de la tipología porteña, el teatro había sido el seminario y la doctrina de Discépolo. Y aquello no era algo que se pudiera olvidar fácilmente.

En 1949 Enrique experimentó nuevamente el placer intenso de la actuación en un escenario. Si la reposición de *Wunder Bar* había significado la recuperación de un espacio escénico más allá del histrionismo de todos los días, *Blum* fue la apoteosis del actor-dramaturgo-personaje. Enrique disfrutó y sufrió intensamente el trabajo de *Blum*, su última máscara teatral, con texto escrito en colaboración con Julio Porter. Éste era argumentista y adaptador. Ya había trabajado en cine en la adaptación, junto a César Tiempo, de *Safo*, de Daudet, igualmente encarnado por Mecha Ortiz en una película de Carlos Hugo Christensen. Enrique había pensado primero en Wimpi, el humorista uruguayo. Pero éste no se animó a trabajar al lado del gran Discépolo. El autor de *El gusano loco*, según reveló José Barcia, era incrédulo con respecto a su propia capacidad. Porter sería un buen colaborador; Enrique había quedado conforme con su guión para *Yo no elegí mi vida*.

La composición visual del personaje volvió a ser un punto central en la dramaturgia de Discépolo, quien consultó al dibujante Ermete Maliante. Este dibujó a Blum antes que lo conocie-

ran los teatros, según las instrucciones muy precisas de su creador: "Yo salgo al natural, con mi pelo, pero con un gran bigote, un traje gris, amplio, cuello palomita, grande, de esos que se usaban antes... En fin: represento a un gran financista, un poco desaliñado en el vestir".

Blum fue el gran trabajo actoral de Enrique. Vivió en 513 representaciones, durante dos años, la euforia, la depresión y la furia estéril del millonario que, después de haber estado ciego al amor, lo descubre en el lugar y el momento inapropiados. *Blum* tuvo algo del señor Wunder, la más discepoliana de todas las máscaras, pero fue más trágico.

Se trata de un empresario poderoso que preside una firma gigantesca, "equivalente de Hirsch más Bunge y Born, más Dreyfus, más Bemberg. Y su despacho en el último piso de un rascacielos debe traducir esa significación". Blum imparte órdenes sin hesitación, saliendo siempre airoso de las encrucijadas financieras. Es audaz para los negocios y un tanto frío en las relaciones humanas. Sus ayudantes de campo son Eduardo Pereyra, joven secretario, y el administrador general doctor Aliso. Un día aparecen en las oficinas de la empresa las Diamonds, un trío vocal que canta en un programa de radio auspiciado por la firma que preside Blum. Llegan con una protesta: se las ha separado sin explicación de la programación y quieren que Blum interceda a favor de ellas.

Pereyra es novio de una de las cantantes, Lucy. Desconociendo la relación sentimental de su secretario, Blum se enamora de Lucy, y decide instalar a las cantantes en su domicilio particular —una lujosa mansión— para que el trío ensaye un repertorio con el que emprenderá una gira artística que el magnánimo millonario está dispuesto a financiar. Cuando Blum parece estar decidido a declararle su amor a Lucy, Pereyra le cuenta que se casará con la chica. Blum se desmorona. Sólo Aliso conoce su desgracia, y los demás se verán expuestos a los caprichos de un millonario furioso, que necesita crearse un odio, "¡inventar un rencor que me permita la ilusión de que procedo con justicia, aunque todas mis fibras sepan que es mentira!". Finalmente, ya exhausto y entregado, Blum acepta ver la realidad; ha caído su último antifaz. Lucy descubre el conflicto pero nadie comunica nada a nadie, más allá de algunas lágrimas y gestos crispados. Telón para una pieza chaplinesca, pero fundamentalmente discepoliana.

Esa especie de ciudadano Kane argentino que es Blum tiene

rasgos del propio Discépolo. Es fóbico a los cuadros —"¿No siente que la decoración agobia o alegra o tortura lo mismo que un ruido?"—, es muy exigente con la ortografía, no quiere saber nada con tener hijos y dice no haber tenido infancia. Andará en triciclo por su oficina, someterá a sus subalternos a un constante juego de palabras y revelará con lucidez el absurdo de la vida. Por cierto que también hay diferencias; sería imprudente interpretar al Blum personaje desde el Discépolo biográfico. Pero, tal vez más que en otras ocasiones, la escritura teatral de Discépolo estuvo esta vez construida con la tinta de su propia vida.

En un principio, Enrique había pensado en Juan Carlos Mareco, "Pinocho", para el papel de Pereyra, el galán de la pieza. Pero el actor uruguayo ya tenía compromisos laborales impostergables. El trabajo terminó recayendo en Osvaldo Miranda, que aceptó gustoso ser el novio de Lucy, el involuntario rival de Blum. Miranda era uno de los mejores y más fieles amigos de Discépolo. Si de entrada Enrique no pensó en él, fue porque Miranda planeaba radicarse definitivamente en Hollywood. Pero volvió a tiempo para subir a escena con su amigo, una forma elocuente de respuesta a aquella carta que Enrique le mandó a Hollywood a comienzos del 49: "Mirá que el señor Blum te está esperando...".

La admiración que Miranda profesaba por quien lo había dirigido en *Un señor mucamo* rayaba en la devoción. Curiosamente, Miranda era a Discépolo lo que Eduardo Pereyra a Blum, si bien nunca rivalizaron por una mujer. Paciente, confiable, respetuoso sin caer en el servilismo, confidente: Miranda, muchos años más joven que Discépolo, era en la vida de este una equilibrada combinación de hijo, hermano y padre. *Blum* estrechó aún más los lazos entre los dos amigos, que saborearon el triunfo de la pieza desde el primer día.

El papel de Lucy fue confiado a la joven Diana Maggi, una actriz alta y esbelta, desenvuelta sin dejar nunca de ser delicada; el contraste físico entre Lucy y Blum no podía ser mayor. Contenida e inaccesible, Lucy era algo así como la bella ante Quasimodo, pero un Quasimodo poderoso y dominante, cuya fragilidad se descubría sólo al final del primer cuadro del acto segundo. Esta epifanía del dolor encontró una fórmula verbal que sería inolvidable para quienes asistieron a aquellas funciones: "¡Qué cosa...!", musita Blum después de escuchar la verdad en boca de Eduardo. Apunta el texto dramático sobre la terminación del cuadro: "Ese 'qué cosa' va creciendo en todos los tonos, en todas

las reacciones, desde la burla a la sorpresa, a la desesperación, al abatimiento, mientras cae el TELÓN".

La mueca expresionista del dolor, más una serie de recursos de teatro musical llenos de humor y distancia, sitúan a *Blum* no muy lejos de *Wunder Bar*, retomando a modo de síntesis los tópicos discepolianos trabajados desde *Un hombre solo* y magistralmente condensados en casi una treintena de tangos. Aquello no había sido, empero, un camino monótono. A grandes rasgos, podría decirse que Discépolo había modulado el grotesco de sus primeros tangos hasta convertirlo en una estética de la fragilidad y la piedad. En alguna medida, *Blum* era *Uno* en clave teatral, una meditación desilusionada, menos furiosa que la expresión de *Yira... Yira...* y *Cambalache*, más serena y quizá más "humana" por la escala individual en la que se planteaba la situación.

La desesperación final del señor Blum —introspectiva, privada, hecha de silencios y muecas— parece no tener consuelo, hasta que se apaga lentamente, en un mundo sin villanos ni réprobos. La vida como un malentendido: el señor Blum debe fabricarse algún responsable que rinda cuentas ante su dolor. Simulará creer que han jugado con él, que fue objeto de una burla cruel. Pero está bien entrenado para reconocer el absurdo de la vida: "¡Parece mentira... cuántas veces se muere uno...!".

Noble y lúcido hasta el final —como son todos los personajes de Discépolo—, Blum reconocerá la verdad por más dolorosa que esta sea: sufrirá solo, pavorosamente solo. No es un escéptico, sino más bien un ser angustiado que ya no puede reír teatralmente como el señor Wunder, ni gritar su mala suerte a los cuatro vientos en una letra de tango. Teniendo al alcance de su mano todos los bienes materiales, el millonario de Discépolo es un desposeído al que sólo le queda el aura del antihéroe.

Blum largó con viento a favor. Con el tiempo se dieron algunos cambios en el elenco —el papel de Lucy fue cubierto, sucesivamente, por Zoe Duckos, Analía Gadé y Nélida Daren— pero estos no afectaron el desenvolvimiento de una obra que estaba perfectamente controlada por Discépolo. En los libros de Argentores de aquel año la desventura del señor Blum figuró entre las piezas teatrales más exitosas de la temporada, con 88 representaciones en apenas 3 meses de cartel. El primer puesto de 1949 fue para *Los árboles mueren de pie*, en el Ateneo, que se venía presentando desde comienzos de año.

Las críticas fueron muy favorables. Todos los diarios resalta-

ron la calidad del texto y el buen nivel actoral de la puesta, pero algunos se sintieron un tanto incómodos por "la movilidad impropia" (*El Mundo*) del primer acto; se referían, sin decirlo con claridad, a los desbordes de Discépolo, un actor que para algunos entendidos padecía de una tendencia a la sobreactuación. Era la vieja —y siempre renovada— marca del grotesco, pero ahora devenida en otra cosa, tal vez el antecedente de un lenguaje de la representación que quedó prácticamente abortado después de la muerte de Discépolo. Como pasaba con sus tangos, la estética de la escena discepoliana no concebía descendencia: era un movimiento excéntrico en el sistema teatral argentino.

Enrique había reafirmado su puesto de dramaturgo y actor: era inalcanzable y absolutamente incomparable. Construida con retazos de diversas poéticas, sin perder nunca la capacidad de "llegada" a un público numeroso y diverso, de una filosofía un tanto oscura —no obstante estar anclada en el "sentido común" de la vida porteña—, la obra de Discépolo fue consultada una y mil veces. A pocas semanas del estreno en el teatro de Carcavallo, *Blum* pasó al teatro Grand Splendid, luego salió de gira y finalmente recaló en el Politeama, con dos temporadas a teatro lleno.

Blum terminó de dibujar en el cielo de la capital argentina la forma de uno de sus mitos perdurables: el de ese hombre que vivía como un actor y actuaba de él mismo. Quizá no fuera exactamente así, pero para ese entonces Discépolo ya era de los otros, pertenecía al sentimiento argentino.

CAPÍTULO 15

Una hoja en el Turbión

I

Las exclamaciones del público, rubricadas siempre por una lluvia de aplausos sobre el final de cada acto, se amplificaban en el cielo raso curvo del Politeama y caían en cascada sobre el elenco. Las demostraciones de la gente nunca lo cansaban. En cierto sentido, Enrique seguía siendo el muchacho debilucho de la calle Corrientes que se consagraba ante la sorpresa de todos: la revelación actoral de *Levántate y anda*; el escritor sorprendente de *El organito*; el compositor de *Esta noche me emborracho*, festejado por una corista y luego aclamado por todo el país. Le gustaban esas escenas autobiográficas. Se demoraba en ellas todo lo que podía, tratando de congelar el tiempo con las dotes del mito.

Pero la vida le iba a imponer otro ritmo, el ritmo propio de la Historia, siempre acelerada y violenta. Después del Año Sanmartiniano —cúspide emblemática del peronismo—, Discépolo multiplicó su trabajo sin saber decir que no. El 13 de abril del 51 se estrenó *El hincha*, la película de Manuel Romero que Discépolo escribió e interpretó en unas pocas semanas. Una vez más, el apuro fue un mal consejero, y hasta los medios más respetuosos de la obra de Romero no dejaron de puntualizar las fallas del filme. "Buen director, sin ninguna duda, atenta contra la eficacia de su trabajo el afán por filmar rápido", escribió *Radiolandia* a propósito de Romero.

A pesar de las desprolijidades y el pronunciado esquematismo de sus personajes, *El hincha* fue otra buena oportunidad para

apreciar la ductilidad actoral de Discépolo, esta vez muy lejos de los disfraces de Wunder y Blum. "El ñato" es hincha del club Victoria. Es un energúmeno que vive para su club, por el que posterga todo. Este alienado por el fútbol se reúne diariamente en el café de Rioja y Salcedo —cita autobiográfica de los años bohemios de Enrique—, desde donde apoya con fervor a Ricardo Suárez, un joven jugador de la cuarta división del Victoria con posibilidades de jugar en primera. "El ñato" presiona con sus amigos a las autoridades del club para que estas incorporen a Suárez en la primera división, última chance para que el Victoria se salve del descenso. Obviamente, Suárez se convertirá en el crac que hará los goles necesarios para redimir al Victoria, pero de ahí en más, "confundido por el dinero y una rubia desteñida que lo persigue", Suárez abandonará el club de sus afectos y se mudará a una institución grande. A partir de ese momento, la obsesión del "ñato" será "recuperar" a Suárez, su creación, lo único que ha producido en su vida.

Secundado por Diana Maggi, desproporcionada novia del "ñato", y Mario Passano en el papel del futbolista, Discépolo construye un hincha prototípico, con esa paradójica combinación de mediocridad y grandeza de quienes cifran en el fútbol todas las expectativas vitales, buscando en el plano lúdico el sabor épico que la vida "real" ha perdido definitivamente.

El fútbol significaba muy poco en la vida de Discépolo, un desapasionado simpatizante de Boca Juniors, pero la relevancia social del deporte le resultaba atrayente. Su visión del hincha de fútbol era negativa en muchos sentidos, pero Discépolo se dio cuenta de que el fútbol tenía mucho que ver con los temas del afecto y la traición que siempre había rondado su obra. *El hincha* también dibujó una crítica al deporte profesional, mercantilizado y falso. Si bien de final apresurado e incoherente, la película abordó con franqueza y desde una estética más naturalista que grotesca las relaciones humanas que se tejen en torno al deporte, así como la dimensión simbólica del juego en la sociedad moderna.

Los dolores de Blum y "el ñato" fueron sólo puestas en escena, pero el que produjo la muerte de Homero Manzi fue verdadero, un impacto grande en un Discépolo sensibilizado y débil en muchos sentidos. Aquellos últimos días de Manzi fueron terribles para sus amigos, y en especial para Enrique. Internado en el Instituto del Diagnóstico donde había sido sometido a un par de

operaciones que no lograron frenar el cáncer, Manzi agregó una nota dramática a la escena de su propia muerte con la escritura de *Discepolín*. La música fue de Aníbal Troilo y para el universo del tango, aquella despedida de Manzi, dirigida al otro gran poeta de la especie, iba a pasar a la historia como la cristalización del sentimiento de amistad, a la vez que como un testimonio del carácter esencialmente romántico del autor de *Sur*.

Desde luego, *Discepolín* estaba destinado a ser el emergente poético de lo que todos pensaban de Discépolo. En cierto sentido, *Discepolín* propuso, mediante un canto elegíacio anticipado, la canonización de Discépolo en el sistema de la tanguística: "Sobre el mármol helado, migas de medialuna,/ y una mujer absurda que come en un rincón;/ tu musa está sangrando y ella desayuna,/ el alba no perdona, no tiene corazón./ al fin, ¿quién es culpable de la vida grotesca?/ Ni del alma manchada con sangre de carmín,/ mejor es que salgamos antes de que amanezca,/ antes de que lloremos, viejo Discepolín...".

Tal vez *Discepolín* no contenga los mejores versos de Manzi. La intención de rendir un homenaje suena un tanto enfática, con algunas imágenes predecibles ("Con tu lágrima amarga y escondida,/ con tu careta pálida de clown..."), en busca del Discépolo mítico. Pero *Discepolín* estableció la medida del retrato de Discépolo en la ciudad que lo amó y castigó: "Conozco de tu amargo sufrimiento,/ y comprendo lo que cuesta ser feliz./ Y al son de cada tango te presiento/ con tu talento enorme y tu nariz".

La génesis de aquel tango fue citada infinidad de veces como prueba de inspiración y situación dramática. Un día de marzo del 51, a las nueve de la mañana, desde su cama en el sanatorio, Manzi le dictó por teléfono la letra a Troilo. Zita había despertado a Pichuco que, medio dormido, copió en un papel los versos de *Discepolín*.

Ese día habían ido a visitar a Manzi José Barcia y Emilio Perina. Este último recordó años después: "Homero le fue dictando los versos. '¿Te gustan, Pichuco?' —a veces también le decía Pichuca, si quería provocarlo... Entonces cortó la comunicación, y siguió hablando con nosotros. (...) No habría pasado media hora cuando, dispuestos ya a despedirnos, sonó el teléfono. Era Troilo quién lo llamaba para hacerle escuchar la música de *Discepolín*. ¡Qué talento el de aquellos hombres! El breve lapso de nuestra visita le había bastado a Troilo para componer uno de sus tangos más hondos, más sentidos".

Según el relato de Osvaldo Miranda, Discépolo escuchó por primera vez el tango en su honor una tarde de 1951, en su departamento de Callao. Miranda y Amelia, su mujer, estaban de visita en lo de Enrique y Tania cuando llegaron Troilo, Zita y Manzi, este recién salido de la clínica. Manzi sacó un papel y empezó a leer *Discepolín*, con el tarareo de fondo de Troilo. Enrique derramó una lágrima cuando llegó la parte de "con tu talento enorme y tu nariz".

Semanas más tarde, Raúl Berón registró *Discepolín*, con la orquesta de Troilo, grabación notable en la que el bandoneonista, rey indiscutido de la variación instrumental, parafrasea desde la introducción varios temas de Discépolo. Alba Solís cantó el tango en El Colonial y unos días después por radio Splendid. Con los años, *Discepolín* fue cobrando el sentido de una doble elegía, la despedida conjunta a los mejores poetas del tango.

II

Para Perón, la amistad de Discépolo era una pieza valiosa en el rompecabezas del poder. Si en los primeros años de su gobierno la adhesión de su compositor y autor preferido se había caracterizado por la discreción, los meses previos a las elecciones presidenciales de 1951 —la gran posibilidad de reelección de un régimen consolidado— era un buen momento para estrechar esos lazos. El peronismo buscó en Discépolo la manifestación de un compromiso más firme y militante con el gobierno que el expresado por el creador de *Blum* hasta ese entonces.

No iba a ser una adquisición fácil de lograr: las simpatías de Enrique para con el peronismo no eran ilimitadas. A Discépolo le molestaban muchas cosas de aquel gobierno. Veía con claridad la terrible obsecuencia de muchos seguidores, rechazaba de plano el ambiente de corrupción que rodeaba al poder y no era insensible a la prédica antiperonista salida de los partidos de izquierda. A estos no le faltaba una buena cuota de verdad cuando denunciaban la falta de libertad de expresión —por la que Discépolo había luchado toda su vida, padeciendo en carne propia los rigores de la censura— y la detención y encarcelamiento de muchos opositores le provocaba un malestar profundo.

Si bien descreía de la comparación que muchos de sus

amigos hacían entre el peronismo y el fascismo, Discépolo era consciente de las presiones que el gobierno ejercía sobre aquellos que no le eran incondicionales. "Vos decí siempre que sí", le aconsejó secretamente a Osvaldo Miranda cuando a este se le exigió la afiliación al justicialismo para poder trabajar en *Sueños de una noche de verano*, bajo dirección de Cunil Cabanellas, en el teatro Colón.

Enrique Pichon Rivière definió a Discépolo como "un poeta de raigambre popular y mentalidad pequeñoburguesa, donde prima el sentimiento de que las cosas son inmodificables y lentas (...) La impostura de Discépolo es la impostura de la impostura. En el fondo, era un moralista con fuerte sentimiento de culpa y su conversión al peronismo puede ser comprendida como una identificación con aquellos que han tenido experiencias semejantes".

Pichon Rivière conoció a Discépolo a fines de los 40, y llegó a tener con él una breve relación de terapeuta a paciente. Enrique le habló de su conflictiva vinculación con el peronismo, pero nunca negó lo que era el fondo de su simpatía política: la justicia social, si bien siempre tuvo serias reservas sobre los modos con los que el peronismo había instrumentado esa política. Entre 1950 y 1951 las dudas de Enrique se incrementaron. "Sufría un fuerte conflicto de ambivalencia frente al peronismo", advirtió el psicoanalista, "que sentía en su aspecto popular, pero rechazaba en algunas de sus acciones."

Un análisis del derrotero ideológico de Discépolo explica la lógica interna de aquel sentimiento ambivalente. El ambiente anarquista en el que Enrique había crecido provenía del populismo ruso del siglo XIX aplicado a la realidad social argentina, tan móvil y compleja. El fuerte influjo de la literatura rusa, que en ciertos círculos porteños se consumía como pan caliente cuando Enrique usaba pantalones cortos, había forjado entre muchos artistas ciertos mecanismos de identificación con los sectores populares que funcionaban en un plano más sentimental que "científico". Se había desarrollado una sensibilidad de izquierda que no siempre encontraría un espacio bajo el cielo teórico de los partidos Socialista y Comunista.

En el caso particular de Discépolo, la vieja prédica de Facio Hebequer y la bohemia del sur y suroeste de la ciudad de Buenos Aires contra la Ilustración de barrio norte no había resbalado completamente. Más tarde, la elección de la ruta del tango, con

su complejo abanico de conformidad y rechazo, fue situando a Discépolo en un punto de tensión respecto de ciertos referentes de la cultura de la que provenía. Pero nunca había roto lanzas. Siempre había sabido acordar treguas y disipar todo conflicto.

Con el tiempo, Discépolo fue revalorizando la experiencia yrigoyenista y tomando partido por lo que en literatura se conocía como la línea Boedo, si bien siempre situado en un lugar excéntrico con respecto al sistema intelectual argentino. Un tanto al margen de las luchas entre capillas artísticas, Discépolo había logrado un reconocimiento general en la sociedad argentina: era el gran intérprete de la angustia moderna, y por extensión su obra se había convertido en una fuente de sabiduría popular. Discépolo era un clásico porteño, casi un Gardel de los versos y las melodías. Como tal, se sentía a resguardo de los sectarismos, más allá de las divisiones. Nadie lo negaba, ni siquiera los que lo acusaban de ser el Lucrecio argentino.

Enemigo de toda forma de violencia, victimizado en su relación con Tania y en el recuerdo de algunos episodios de su niñez y adolescencia, Enrique se había preocupado por sobrevolar la vida nacional con una actitud contemporizadora. Él era un poco de todos. El frondoso anecdotario de sus salidas ingeniosas lo había canonizado: Discépolo era una especie de santo porteño que bendecía con humor y cierta melancolía a los que frecuentaba.

Desde luego, tenía amigos liberales, anarquistas, conservadores y socialistas. Se acercó al peronismo no para destruir la red de amistades y simpatías que había tejido con tanta paciencia y fervor, sino para ampliarla. En sus tangos vivía un país desgarrado y cruel, enunciado por personajes desencantados, pero en su vida de relación se había esforzado por construirse un ambiente cálido y fraternal. Es probable que la influencia de ciertos pares que admiraba —Homero Manzi, Nicolás Olivari, Cátulo Castillo— lo haya decidido a tomar con mayor firmeza las banderas del peronismo, pero nunca las pensó en un sentido revolucionario o rupturista. Lejos de desilusionarlo, ciertas ambigüedades ideológicas de Perón lo tranquilizaban.

Finalmente, estuvo la relación personal de Discépolo con Perón, decisiva en el sentido de que Enrique solía buscar en los lazos humanos aquellas evidencias que otros planos de la realidad le negaban. Si bien Perón nunca llegó a ser su amigo íntimo ni mucho menos, el teniente coronel devenido en presidente con

la avalancha de los votos de las clases populares cautivó a Discépolo desde el primer día que se conocieron. Más que un interés por la figura fuerte y paternal capaz de terminar con el cambalache nacional —Perón trabajó esta idea con gran habilidad—, lo que Discépolo apreció en el líder político fue esa notable capacidad para individualizar a cada persona en medio de la correntada de relaciones sociales. En eso, Perón y Discépolo eran muy parecidos: sabían hablarle a la gente acortando distancias, mostraban interés por todas las historias de vida que se ponían a su alcance. "¿Cómo está tu madre después de la operación, Pedrito?" le preguntaba Enrique a un mozo del Tibidabo. Anécdotas similares resaltan la buena relación de Perón con la gente "común".

Si bien la capacidad de Discépolo para influir sobre Perón no fue muy grande, el Presidente aceptó algunas de sus sugerencias: puso en libertad a Matías Sánchez Sorondo, levantó la prohibición que pesaba sobre algunos tangos y ordenó que Armando, un antiperonista declarado, no fuera molestado. Más tarde, Perón citó en uno de sus discursos un cuento con moraleja de Discépolo. Un hombre va al circo a ver a un trapecista tocar el arpa sobre una pila de objetos que hacen equilibrio arriba de una cuerda, y dice no gustarle la música del valiente intérprete. El cuento tenía una aplicación política muy clara: Perón era el trapecista. Su admiración por Discépolo era sincera; estaba fascinado por sus tangos. Muchos años después, en el exilio, el general recordó al autor de *Cambalache* como al más grande poeta popular que dio la Argentina.

Dos mujeres fomentaron aquella relación. Para Tania, estar cerca del poder era siempre algo de lo que se podía sacar provecho. Ella aceptó, a espaldas de Enrique, uno de los dos automóviles importados que el empresario Jorge Antonio le quiso obsequiar a Discépolo "por los favores prestados", y siempre se declaró peronista "de la primera hora". Para algunos allegados a la pareja, que el gobierno promoviera un proyecto de ley de divorcio también era algo que Tania veía con entusiasmo. Tal vez algún día pudiera legalizar su relación con Chachi y ser también en los papeles la mujer de Discépolo.

Evita, por su parte, tenía una buena relación con Enrique. Lo admiraba, confiaba en él y en más de una oportunidad, en largas conversaciones en la quinta de San Vicente, lo consultó sobre temas relacionados con el mundo de los actores. La energía,

muchas veces la violencia con la que Evita hacía uso y abuso de sus poderes contrastaba con su pasado lleno de vacilaciones e inseguridades. Que una figura central de aquel mundo al que ella había pertenecido hasta no hacía mucho la tratara con delicadeza y afecto sin esperar nada a cambio la hacía sentirse querida más allá de sus protegidos y sus amanuenses. Era claro que Discépolo no integraba la cohorte de aduladores. Antes bien, él era un nexo entre los dos mundos de Evita: el pasado de aspirante fracasada a la constelación del espectáculo —nunca estuvo a la altura de una Libertad Lamarque o una Zully Moreno— y el presente de la acción social y el mesianismo político.

Evita también encontró en Discépolo cierto remanso a la hora de la furia. A Enrique le gustaba la autenticidad de esa mujer, su peculiar manera de transgredir ciertas normas de la sociedad argentina, y por cierto su obra social desde el Ministerio de Trabajo. No tenía prejuicios contra ella, más bien todo lo contrario. Que una mujer tan joven y bella hubiera renunciado a una vida placentera para atender largas colas de hombres y mujeres necesitados de ayuda no podía dejar de conmoverlo. Parecía la respuesta de la Historia a sus mejores tangos: tal vez quedaba algo de pila en los timbres que tocaban los pobres de la Argentina; quizá no todo fuera mentira. Más de una vez, Enrique se dio una vuelta por la Secretaría de Trabajo donde Evita atendía a los parias sociales. Alguna vez almorzaron juntos a las tres de la tarde, la hora en la que ella hacía un breve paréntesis en su trabajo y él acaba de levantarse.

Si bien es ingenuo suponer —como sugirió la propaganda oficialista de aquellos años— que el peronismo logró cambiar la cosmovisión discepoliana, es indudable que ciertas medidas de Perón y Evita mejoraron sensiblemente la relación de Enrique con la política. Esto no significó, sin embargo, un cambio de rumbo en las ideas y el tono de su producción. Ni *Blum* ni los "personajes" de los tangos inconclusos ni siquiera el afiebrado hincha del club Victoria son expresiones complacientes y "positivas" que pudieran servirle a la campaña de Perón.

El abrazo de oso con el que el peronismo "devolvió" la moderada adhesión de Discépolo a los primeros años de gobierno se dio en, por lo menos, dos etapas sucesivas. Primero fue el nombramiento al frente del teatro Nacional Cervantes, distinción que Discépolo aceptó con la condición de que fuera *ad honorem*. No era un puesto menor para una figura de la cultura. Enseguida

llegaron las primeras señales de malestar del mundillo teatral que Enrique tan bien conocía. Si la dirección de algunas obras clásicas, como *La fierecilla domada* de Shakespeare —presentada a beneficio de la Fundación Eva Perón el 17 de noviembre de 1950—, no fue motivo de roces o suspicacias, no sucedió lo mismo con *Antígona Vélez*, la pieza de Leopoldo Marechal estrenada por decisión directa de Evita.

Marechal le había entregado los originales de su tragedia griega acriollada a Raúl Apold a mediados de 1950, pero los papeles se habían extraviado, aparentemente cuando los tenía la actriz Fanny Navarro, una de las amantes "oficiales" de Juan Duarte. Cuando parecía que la *Antígona* de Marechal iba a quedar para otra oportunidad, el llamado telefónico de una Evita enojada reactivó el proyecto. Marechal tuvo que reescribir su obra de memoria. Los ensayos se llevaron a cabo en un par de semanas y *Antígona Vélez* subió al escenario del Cervantes el 5 de junio de 1951, como un producto teatral magro, al margen de su valor literario. Años más tarde, Marechal reconstruyó los hechos ante Norberto Galasso: "Con tan deficiente preparación y con actores, en general, de escaso nivel, no podía lograrse un éxito. Discépolo hizo lo que pudo, porque eran más los factores en contra que a favor. Pero lo importante fue para mí que en esos ensayos, antes y después de los mismos, lo traté mucho a Discépolo".

Hubo algunos elogios dipersos de periodistas y escritores peronistas —el poeta Horacio Rega Molina resaltó en las páginas de *Mundo Argentino* la labor del director—, pero la mayoría de los periodistas especializados prefirieron un silencio piadoso, silencio que tal vez guardaba algo más que el desagrado por una obra de teatro. Se sabía que Evita estaba muy interesada en que aquella pieza, que había nacido de la colaboración de dos de los pocos intelectuales dignos que el peronismo podía contar entre sus filas, ocupara un primerísimo espacio en la cartelera de espectáculos porteños. Evita quería que el estreno fuera el 25 de mayo como muestra de patriotismo y cultura peronistas. En aquellas circunstancias, no podían esperarse juicios sinceros de la crítica. Los responsables de la obra debieron conformarse con gacetillas aduladoras.

Un mes más tarde, a pocas cuadras del Cervantes, la radio lo esperaba a Enrique con un cuchillo entre las manos. Desde el primer llamado telefónico de Raúl Apold presionándolo para que se sumara a la campaña electoral por la red oficial de

radiodifusión, Enrique intuyó que su vieja amiga, la radio, le había tendido una trampa que marcaría el fin de un compromiso inmaculado. Si durante cinco años había podido ser peronista sin perder el respeto de los que no lo eran, el 2 de julio de 1951, a las 20:35, la voz punzante y un poco ronca del filósofo del tango fue como un trueno que atravesó el aire enrarecido de la política argentina.

La primera respuesta de Discépolo al llamado de la temida Subsecretaría de Informaciones fue un "me gustaría pero no puedo...". Ahí estaba *Blum* con su agotador ritmo de representaciones, una buena coartada que sin embargo Apold desarmó fácilmente: le ofreció a Enrique transmitir desde los camarines del Politeama. Discépolo sólo tenía que leer unos panfletos escritos por Abel Santa Cruz y Julio Porter.

Aquel no era precisamente un pacto oportunista, sino más bien un pacto de supervivencia. Si decía que no, las cosas podían ponerse difíciles. Todo era posible: que se le retirara la dirección del Cervantes; que manos misteriosas retuvieran su dinero por derecho autoral en SADAIC; que se lo acusara de traidor o vendido a la causa antiperonista; que la gente aprendiera a olvidar sus tangos. Pero en ningún lugar estaba escrito que eso debía suceder inexorablemente. Tal vez no pasara nada malo. ¿Acaso Apold no sabía de la amistad entre Discépolo y Evita? ¿Permitiría Perón que Discépolo fuera castigado por rechazar un nuevo trabajo? ¿No era evidente que Armando, un antiperonista, había estado al frente de la radio El Mundo durante los primeros cinco años del gobierno justicialista porque era el hermano del mítico Enrique Santos Discépolo? Una negativa con diplomacia podía ser una buena manera de testear el poder de Discépolo en la Argentina de Perón.

Durante una semana interminable, Enrique se quemó en la duda. No lo tenía cerca a Armando para pedirle consejos. Con Otilia y Rodolfo no solía hablar de cuestiones "de trabajo". De Tania, que ese mes empezaba un ciclo en el Astral con la orquesta de Mores, imaginó la respuesta: ella lo alentaría para que aceptara algo tan simple y rutinario como un programa de radio. Algunos amigos de SADAIC trataron de disuadirlo: ¿qué podía ganar Discepolín haciéndole propaganda a Perón? El Presidente no se atrevería a mover un dedo contra su autor de tango preferido.

Pero ahí estaba Apold, un oscuro funcionario que manejaba con gran habilidad las técnicas de la propaganda. Discépolo le

temía; lo había visto "en acción" y sabía de su poder para hacer y deshacer carreras en el cada día más influyente mundo de los medios de comunicación. Apold, al que los opositores habían bautizado "el Goebbels argentino", era un empleado de Perón, pero una clase de empleado muy eficaz en un régimen político de fuerte tendencia autoritaria. Había empezado su ascendente carrera en el peronismo en enero de 1947, como jefe general de Difusión y director del diario oficialista *Democracia*, para asumir dos años más tarde el puesto más alto en la Subsecretaría de Informaciones, de la cual dependía una compleja estructura burocrática que englobaba prácticamente todas las actividades relacionadas con la comunicación social.

El ex cronista de espectáculos era incansable a la hora de planear nuevas formas de propaganda: relojes con las caras de Perón y Evita; exposiciones de fotografías de los logros del Primer Plan Quinquenal y su flamante continuación; artículos de consumo con el retrato de Perón que invadían la vida cotidiana recordando a cada paso quién gobernaba en la Argentina. A él se le había ocurrido la frase "Perón cumple, Evita dignifica".

Entre mayo y noviembre de 1951, la principal tarea de la Subsecretaría fue reunir un elenco de disertantes a favor de Perón y "ponerlos en el aire" sucesivamente, por la "red privada de emisoras". Las radios, todas en manos del Estado desde 1947, celebraban "La Nueva Argentina" durante el día entero, pero el ciclo *Pienso y digo lo que pienso* sería algo especial, superaría las formas hasta entonces conocidas de adhesión al Presidente y la Primera Dama. Ya no se trataría de una mención "protocolar" a los líderes de la Nueva Argentina a cargo del director de la orquesta de tango o la actriz que rendía pleitesía al trono en algún reportaje de *Radiolandia*. El nuevo programa, un micro de 5 minutos, le exigía a una figura destacada del campo artístico la puesta en escena de una voz totalmente consustanciada con la política de Perón y Evita. Figuras célebres del espectáculo hablarían como si fueran políticos en campaña electoral, mientras la política verdadera tenía que resignarse a la vida subterránea.

De haber podido analizar el fenómeno desde una posición más neutral y segura, Discépolo hubiera escrito otro tango o alguna pieza de teatro inspirados en la impostura del discurso político y los instrumentos actorales del mismo. Tal vez hubiera reparado en los poderes crecientes de la radiofonía, tema que había abordado en *Melodías Porteñas* muchos años antes. Pero el

ajetreado 1951 no le dio tiempo para reflexionar más allá de su contingencia. Unos días después de la primera audición de *Pienso... ¡y digo lo que pienso!*, a cargo de Lola Membrives, la voz del locutor se oyó con toda claridad: "Ahora un gran actor, Enrique Santos Discépolo, en una sincera audición en la que piensa y dice lo que piensa...".

Los textos preparados por Abel Santa Cruz y Julio Porter respondían a la especie apologética. Discépolo participó en aquellas páginas corrigiendo y agregando frases de su cosecha, pero su gran aporte estuvo cifrado en el modo de interpretación. Supo inyectar cada oración en los oídos de millones de argentinos a lo largo de todo el país. Con el transcurso de las emisiones, el actor se fue afirmando en su espacio y los textos de los libretistas pasaron a ser meros esquemas desde los cuales empezar a hablar.

El primer monólogo estableció el tono que tendrían los siguientes. Ridiculizó al opositor señalándole la mezquindad y el despropósito de sus críticas a la gestión de gobierno: "Resulta que antes no te importaba nada y ahora te importa todo. Sobre todo lo chiquitito. Pasaste de náufrago a financista sin bajarte del bote. Vos, sí... Vos, que estabas acostumbrado a saber que la patria era la factoría de alguien, y te encontraste con que te hacían el regalo de una patria nueva.. y entonces, en vez de dar las gracias por el sobretodo de vicuña, dijiste que había una pelusa en la manga y que vos no lo querías derecho, sino cruzado. ¡Pero con el sobretodo te quedaste! Entonces, ¿qué me vas a contar a mí? ¿A quién le llevás la contra? Antes no te importaba nada, y ahora te importa todo... y protestás. ¡Ah!, no hay té. Eso es tremendo. Mirá que problema. Leche hay, leche sobra. Tus hijos, que alguna vez miraban la nata por turno, ahora pueden irse a la escuela con la vaca puesta... ¡pero no hay té! Y según vos, no se puede vivir sin té...".

Muchos no pudieron creer lo que estaban escuchando. ¿El estilo hiperbólico y agudísimo de Discépolo haciendo propaganda de Perón? En realidad, nadie imaginó la repercusión que tendrían aquellas charlas, ni siquiera el propio Apold. A medida que pasaban las noches, lo que empezó siendo otra muestra del control estatal sobre los medios de comunicación devino en el gran tema de conversación de los argentinos. Una conversación que se tejía fuera de toda posibilidad de contrapunto con el poder.

La oposición silenciada asistió a un verdadero festival discepoliano al servicio de Perón y Evita. Desde luego, no habría derecho a réplica. Para muchos, la visión crítica de Discépolo había dejado lugar a una actitud complaciente e interesada. El genial escéptico de *Yira... yira...* se había transformado en el peronista optimista de los monólogos nocturnos escritos y dichos para resaltar los logros del régimen. ¿El viejo recurso del apóstrofe, tan bien trabajado por Discépolo en sus mejores tangos, se había arrodillado ante el Presidente de la Nación?

El profundo malestar que produjeron las charlas de la cadena nacional incrementó el rating de un micro que con Lola Membrives había transcurrido sin mayores sobresaltos. Los indignados oyentes de *Pienso... y digo lo que pienso* fueron, en cierto modo, masoquistas: repudiaban el programa pero no pudieron dejar de escucharlo.

Esta relación un tanto perversa con la radio y con Discépolo tenía una basamento que nadie discutió: a favor o en contra, todos coincidieron en que nunca antes se había asistido en el país a un caso de propaganda política tan bien hecha. No se recordaba la apología de un gobierno expresada con tanto ingenio y talento. Y era evidente que muchas de las cosas que Discépolo decía eran ciertas. La propaganda no se alejó tanto de la realidad como para que no resonaran unas cuantas verdades cada vez que la radio era sintonizada por millones de argentinos.

La segunda charla fue más virulenta que la primera. Empezó desautorizando la crítica de los opositores por considerarla caprichosa, carente de ideas. Paradójicamente, Discépolo proyectó el tema del resentimiento, tan caro a la filosofía tanguera, a la lona de la política; el opositor fue un resentido, como habían sido, en alguna medida, los personajes discepolianos. Obviamente, la justicia social fue el eje de sus argumentaciones: "La conquista de la dignidad humana no cuenta para nada para vos! (...) Protestás sin advertir que lo único imperdonable es tu protesta. Y entonces... ¿de qué protestás? Mirá, "vamos a dejarla", como decía un reo... ¿Sí? Vamos a dejarla... Porque yo te respeto, pero a mí, a mí no me la vas a contar. ¡Hasta mañana! ¿Sí?"

Noche a noche Discépolo se fue entregando al peligroso juego de la radio política. En sus charlas no se olvidó de ningún tema que pudiera favorecer a Perón, pero encontró la forma de elogiar al gobierno sin nombrar al Presidente y a su mujer, salvo cuando se despidió de los oyentes, después de 37 exte-

nuantes programas y cuatro charlas adicionales a modo de colofón.

La popularidad del ciclo se vio favorecida por el diario *Noticias Gráficas*, que fue publicando todas las tardes, de lunes a viernes, el monólogo de la noche anterior. *Pienso... y digo lo que pienso* fue un invento de Apold, pero con Discépolo cobró estatura de "periodismo de opinión". Después de su participación, la rutina obsecuente iba a volver a su puesto: Enrique Muiño, Eva Franco, Luis Sandrini, Fanny Navarro, Santiago Arrieta, Hugo del Carril, Zully Moreno, Alberto Closas, Tita Merello y Pepe Iglesias repitieron las frases huecas encargadas por Apold en las cercanías de los comicios nacionales.

El vértigo político de aquel año quedó dramáticamente documentado en la voz sarcástica y persuasiva de Discépolo. "¿Por qué hablás si no sabés?", empezaba la cuarta charla. "¿De donde sacaste esa noticia que echás a rodar desaprensivamente, sin pensar en lo irresponsable que sos y en el daño que podés hacer? Estamos viviendo el tecnicolor de los días gloriosos y vos me lo querés cambiar por el rollo en negativo del pesimismo, el chisme, la suspicacia y la depresión. No: si yo a vos te conozco... ¡uf, si te conozco! Vos sos, mirá, vos sos el que no dispone de hechos, y entonces usás los rumores...".

Si apenas unas semanas antes un Enrique dubitativo había deambulado por Buenos Aires pensando una respuesta para Apold, antes de terminar el mes de julio el actor parecía estar totalmente consustanciado con su personaje. Después de todo, no era ninguna novedad que Discépolo era peronista, y la enumeración de las conquistas sociales podía ser una forma de explicarse a sí mismo la adhesión política, la primera en su vida.

El martes 18 de julio salió al aire una de los discursos más inteligentes y difíciles de rebatir, en caso de que hubiera existido alguna pizca de libertad de expresión. Discépolo hizo referencia a los fraudes electorales de otras épocas, cuando la política se fraguaba en comités regidos por "malevos que alquilaban la puñalada y lo llamaban *dotor* al caudillo con chalina al hombro". La imagen de la empanada que solía comerse en los comités de antes estuvo al día siguiente en boca de todos: "Yo era un hombre entristecido por los otros hombres. Yo era un desencantado de la empanada. Porque mi dolor le hizo una radiografía y en la placa no sólo encontraba el carozo de la aceituna, sino la cerradura rota de la urna y la bala que viajaba desde el servilismo hasta la

opinión. ¿Vos no te acordás? Yo sí me acuerdo... Años, sabés... años esperé teniendo hambre...".

Otra noche, el tema fue un banco de ostras en Santa Cruz que ya no dependía de los intereses de una compañía exportadora del exterior. Discépolo saltaba de una cuestión a otra con rapidez y efecto teatral. En su oratoria todo se mezclaba, formando largas cadenas sofísticas, pero desde la emisión radiofónica las verdades del peronismo lucían indestructibles. ¿Quién podía negar que los gobiernos anteriores al de Perón, apuntalados por la oligarquía terrateniente en la mayoría de los casos, habían sido indiferentes al paisaje social del país? Discépolo se encargaba de recordarlo, pero sin "demonizar" a su oyente opositor. En ese sentido, las charlas nunca eran del todo agresivas ni frontales. Eran como charlas de café: pausadas, llenas de humor, actorales, muy porteñas, con un nivel de agresividad similar al que podía tener una acalorada discusión entre buenos amigos.

Como pretendía hacerlo el peronismo, Discépolo le hablaba a una sociedad policlasista, en el fondo bien intencionada, en la que los afectos de la Patria debían superar toda frontera ideológica. En ese sentido, el país elogiado era más un país reformista que revolucionario. El pecado del opositor era haber sido un distraído, no haberse dado cuenta del momento histórico que vivía la Argentina. Finalmente, se habían superado las taras del pasado. Quien así no lo veía actuaba contra la "unidad espiritual" de la nación.

Si había voluntad de "diálogo", era porque al adversario se lo podía convertir a la gran causa nacional. El "contrera" se podía redimir sumándose al peronismo: "Claro, vos no sabías esto, vos nunca anduviste por las chacras o por los barrios. ¿Verdad que no...? ¿Y por dónde andabas? ¿Por el corso? ¿O en el Colón? ¿O estabas bailando en el Lago di Como? Claro, por eso no te enteraste... Por eso no sabías que en el norte andino las criaturas (ángeles, como tu hijo o como tu hermanito) crecían raquíticas y morían hambrientas, sin haber probado en su vida... mirá lo que te digo, ¡en su vida, ni carne ni pan ni leche! Y eso pasaba aquí, en tu país. ¿Te asombra, verdad? Miseria del hombre allá lejos, mientras en las islas del Tigre los consorcios tiraban la fruta al agua, convertían al arroyo en una correntada de duraznos. Porque la cosecha, desgraciadamente, había sido estupenda, ¡y entonces iban a bajar los precios!"

En el monólogo del 19 de julio, Discépolo respondió por primera vez a una serie de agravios personales. Tomó con ironía la acusación de que estaba "acomodado" y la devolvió recordando los frutos de la justicia social: "Sí, tenés razón. Francamente, mirá, estamos todos acomodados. Desde los pibes, para quienes se viene construyendo una escuela por día, para quienes se han organizado campeonatos deportivos y ahora no tienen que escabullirle el cuerpo a la varita, porque hasta en las canchas de fútbol tiene su lugar de privilegio (...) Y también se acomodaron los obreros, los laburantes de nuestra sufrida carga y la clase baja de su irreflexiva soberbia".

El tema de la vivienda no podía faltar. Ocupó casi toda la charla del 24 de julio: "Vos sólo conocías el barrio de los tangos cuando los tocaba una orquesta vestida de smoking... por eso no puede conmoverte como a mí este desfile de las casitas dignas que hacen flamear la banderola roja de un techo en el campo verde y fragante de los jardines bien cuidados. Yo te digo: ¡Se terminaron los conventillos...! Y esto, que es una noticia preciosa y tremenda, te resbala encima sin sorprenderte ni emocionarte".

Los logros del país peronista fueron confrontados, indirectamente, con la situación europea de posguerra. La Argentina emergió entonces como un país seguro, pacífico, con futuro promisorio y un presente de reparaciones históricas. Discépolo defendió todas y cada una de las acciones del gobierno: explicó el origen de la carestía de ciertos productos y servicios; comparó los nuevos hogares para huérfanos con los antiguos asilos y resaltó la integración social que esto propiciaba: "Ahora los pibes del hogar se mezclan con tus hijos en las escuelas del barrio".

También hizo referencia a la igualdad salarial de los trabajadores y abordó el problema de los ingenios azucareros y la explotaciones de los obreros rurales antes de la llegada de Perón. Tampoco quedarían sin tocarse la creación de una marina mercante nacional, "la tercera del mundo", la primera libreta sanitaria en Tierra del Fuego y el crecimiento de Aerolíneas Argentinas, "que en 1950 trasladaron 50.000 pasajeros más que en 1949".

Se trataba, empero, de una enumeración incompleta. Había en aquellas chispeantes intervenciones el espacio en blanco de lo no dicho. No se mencionaba la falta absoluta de libertad de prensa, la violenta coacción del gobierno sobre los sindicatos no peronistas, las denuncias de torturas en las cárceles "políticas", el atropello a la autonomía universitaria y las humillaciones a las

que miles de profesionales, empleados y artistas debían someterse para conservar su lugar de trabajo.

Por otra parte, la nómina de conquistas se había confeccionado con alguna ligereza. No se citaban los antecedentes de leyes socialistas y radicales, y por cierto que tampoco se contemplaba un debate sobre los modos más eficaces y honestos de llevar a cabo la transformación del país. Si la acusación de enriquecimiento y acomodo llegó a molestarlo más que cualquier otra cosa, era porque Enrique conocía los buenos negocios que algunos de sus conocidos estaban haciendo subidos al tren del peronismo.

Pero el punto crítico de *Pienso... y digo lo que pienso* estaba en la concepción uniforme y homogénea que el programa daba de la oposición, como si todos los críticos del peronismo fueran directa o indirectamente aliados de los sectores conservadores. El 26 de julio, Discépolo incorporó en su monólogo la figura de "Mordisquito", nombre con el que de ahí en más llamaría a su interlocutor imaginario.

"Mordisquito" fue la firma de uno de los tantos anónimos que Enrique recibió en aquellos días de violencia verbal. Le gustó el apodo; parecía provenir de alguien que conocía sus tangos en detalle. Morder era uno de sus verbos preferidos: "Cuando te *muerda* un dolor"; "dolor que *muerde* las carnes"; "y aún oigo el grito que *mordiste* al desmayar"; "me *mordí* pa' no llamarte". "Mordisquito": un buen nombre para el típico opositor. Pronto tuvo un doble en la prensa gráfica: "Bobalicón", el personaje de Duval que, con cara de incrédulo, se sorprendía ante los logros del peronismo. Pero nadie alcanzó la fama de "Mordisquito", "Mordisqui", como lo terminó llamando su autor sobre el final de las charlas.

A "Mordisqui" había que "contestarle" con datos precisos: el costo de la vida desde 1946 había aumentado en un 113%, pero la "contra" tenía que saber que el salario se había incrementado en un 28%. También había que decirle que el comercio internacional arrojó en 1950 un saldo positivo superior a los 700 millones de pesos. Las cifras fueron suministradas por Apold a Porter y Santa Cruz y llegaron resumidas y redactadas a las manos de Discépolo para ser incorporadas a la despareja contienda que mantenía con "Mordisquito".

La popularidad del nuevo personaje terminó por borrar de la atención de los oyentes el título verdadero del micro. La audición

de Discépolo fue, desde entonces y para siempre, "el programa de Mordisquito", aunque a veces se la mencionara como "¿A mí me la vas a contar...?", la muletilla final de cada emisión. Con "Mordisquito" habló el actor todas las noches; a él trató de convencer con las evidencias de la acción de gobierno, aquellas bondades que, en última instancia, a todos favorecían.

Al ponerle nombre, la figura del opositor cobró humanidad. Por su parte, Discépolo ya no fue más el buen lector de la propaganda escrita por otros, sino el adversario socrático de "Mordisquito" que argumentaba en público las razones de una política. Lo que empezó siendo una burda propaganda oficialista terminó convertido en una especie de radioteatro en clave política. Escuchar a "Mordisquito" era seguir la serial del peronismo. Y, gustara o no, la serial del peronismo era y seguiría siendo la del país.

Los textos que Discépolo "interpretó" por radio pasaban revista a la actualidad. ¿Quién hablaba a través de Discépolo? ¿Perón, Evita, Apold, los libretistas, el propio Discépolo? Tal vez todos juntos, en un coro modulado por el calendario electoral. El 17 de agosto, "Mordisquito" fue objeto de burla, una vez más. A propósito de la movilización de colegiales impulsada por Perón para la conmemoración patriótica, Discépolo minimizó la acusación de demagogia: "Los chicos de hoy fueron a devolver con su presencia lo que han recibido en privilegios...".

Una jornada sin duda histórica, la del 22 de agosto con el Cabildo Abierto para proclamar la fórmula Perón-Perón, fue tema excluyente en la conversación imaginaria: "Por mucho tiempo se había olvidado la práctica de los cabildos. ¿Para qué convocarlos? Para que el pueblo marcase a fuego a los traidores de la nacionalidad. Para que se demostrara que la historia de los gobiernos era la historia de las francachelas, la indiferencia y la esterilidad...".

A medida que se acercaba el día de las elecciones, "Mordisquito" tuvo que aguantar una actitud cada vez más proselitista de su interlocutor. Todo aumentó: la lista de triunfos de Perón y Evita, el número de enfrentamientos entre un pasado negativo y un presente positivo, los errores y las complicidades de todos los que no eran peronistas. Lo que los oyentes no sabían era que también había aumentado la supervisión que Apold solía hacer de lo que iba a salir "al aire". En ese sentido, quedaría sin resolverse del todo el enigma de la autoría de los textos encarna-

dos por Discépolo, pero todo parece indicar que este nunca pudo dar a sus "personajes" —él mismo y "Mordisquito"— un vuelo verdadero y libre, ni siquiera dentro de los estrictos confines propagandísticos que habían dado origen al ciclo.

El viernes 30 de agosto, día del "renunciamiento" de Evita, Discépolo se despidió de "Mordisquito": "Descansarás de mi voz, pero no de mis evidencias... Sí, no te rías. Yo sé que ahora que me voy es cuando más voy a estar contigo. Parece un contrasentido, ¿verdad? Pero vos sabés que no. Sabés que yo tengo la perseverancia de esos grillos que cantan y cantan porque están seguros de que su esfuerzo alcanzará la noche. (...) Seguís en el tango. Se te hizo piedra en la conciencia la imagen —gorda y continental— de que un hombre no debe moverse de sus convicciones. Y... ¿por qué no?... Si la propia convicción es un error... ¿cómo se puede insistir maniáticamente en la equivocación?"

Pero "Mordisquito" volvería a tener quién le hablara. Después de las anodinas presentaciones de sus sucesores, superada la intentona golpista del general Menéndez, Discépolo fue vuelto a llamar por Apold, a pocos días de las elecciones. El regreso se produjo el martes 6 de noviembre, esta vez a las 13:35. Fue una especie de síntesis de las charlas anteriores, con la repetición del esquema maniqueísta: pasado pobre y vil–presente rico y justo.

El tono de las charlas adicionales fue un poco más incisivo que el anterior: "Sos la imagen del retroceso. De la injusticia. Del hambre. Del entreguismo. Y el pueblo lo sabe, como lo sabés vos. El pueblo sabe —porque lo padeció— que venís de viejos partidos que nunca hicieron nada en beneficio del pueblo, que es la patria, y que si alguno de los tuyos alguna vez intentó portarse bien y se cansó enseguida, fue solamente algún abuelo, que se murió hace mucho. El pueblo sabe que vos sos nieto. Que todos ustedes son nietos. Que ninguno de ustedes hizo nada más que ser nieto. De la plata y de las ideas. Que desde la muerte de ellos hasta la llegada de este gobierno hubo un vacía de dignidad y esfuerzo que vos debiste llenar y que como un criminal no cumpliste, ninguna de las veces que se te dio el gobierno. Porque vos no sos una esperanza. Ni una incógnita. Vos gobernaste. No una vez. Varias veces. Y mal. Infamemente. Y el pueblo sabe eso, como sabe todo."

La referencia al radicalismo, el partido de la mayoría de los "mordisquitos", era muy clara. Según Discépolo, la Unión Cívica Radical, con la fórmula Balbín-Frondizi ofrecía en sus discursos

"migajas de esta doctrina triunfante". En un acto de la campaña radical, Ricardo Balbín había definido a Discépolo como a un mantenido del peronismo. Ante una audiencia infinitamente más grande y saliéndose de los 5 minutos pautados, Discépolo le respondió al líder radical y en la más personal de todas las charlas.

Tania no olvidó las presiones de aquel día: "Habitualmente, Chachi le daba a Apold una copia del texto que iba a leer al día siguiente y Apold se la mandaba a Perón que daba el visto bueno final. Enrique admitía esta censura previa. Pero en una de las últimas charlas me asusté. Él me la leyó antes y pensé que no le iban a dejar decirla porque era muy fuerte. Finalmente, el general dijo que fuera nomás...".

Más que un gesto de rebeldía contra las presiones a las que estaba sometido su trabajo, aquel monólogo que asustó a Tania fue una enérgica respuesta a los que, como Balbín, decían que Discépolo se estaba enriqueciendo gracias a su trabajo doctrinario: "¿Vendido yo? Inocente; si sabés que comprarme a mí es un mal negocio... Y vaya en broma... Como también —y ya en serio— vos y el país saben que yo soy un hombre intocable. Intocable como pocos. Que desde que nací hasta ahora vivo de mí y de mis obras. Que por fortuna —o desgracia— no hay nadie que pueda ayudarme. Sólo mis obras y el pueblo. El pueblo mío, primero, y el de otros mundos, después. No hay gobierno que pueda darle más o menos éxito a una canción mía, o a una obra mía o a una película mía. El éxito, cuando lo tengo, lo tengo yo solo, y el pueblo es quien me lo decreta. Yo no puedo deberle nada en lo propio a ningún gobierno. Mi independencia es tan absoluta que te la deseo como el mejor regalo, aunque a mí me haya costado lágrimas...".

El 9 de noviembre, Discépolo mencionó, por primera vez, a Perón y Evita. "Yo no los inventé, los trajo a esta lucha salvaje de gobernar creando la ausencia total de leyes sociales que estuvieran en concordancia con la época. Los trajo... tu tremendo desprecio por las clases pobres." La Historia desfiló ante "Mordisquito" para defender al presente contra el pasado: la represión de Vasena, la masacre de Santa Cruz, los grandes fraudes de la Argentina conservadora.

Pero Discépolo aún esperaba la conversión de "Mordisquito". La última charla, un brulote que insistía en situar a todos los opositores en un mismo plano, sonó como un llamado a la

"cordura" de los votantes que todavía no creían en Perón: "¿Vas a votar a quienes hicieron flamear la bandera negra de la coima, vendieron las tierras del Palomar o fueron sobornados por la Compañía Hispanoamericana de Electricidad...?".

Extenuado, Enrique iba a ver la Plaza de Mayo nuevamente llena para el jubileo político: el escrutinio del 11 de noviembre le dio un triunfo arrasador a la fórmula Perón-Quijano. Ese día y los siguientes sintió más alivio que alegría. Tal vez ahora pudiera reanudar su relación con el tango y el teatro. Perón era presidente por segunda vez. Evita había votado desde su habitación del policlínico que llevaba el nombre de su marido. Apold estaba satisfecho con la derrota de "Mordisquito".

III

Silenciado y difamado, "Mordisquito" tenía, si embargo, un arma mortal contra Discépolo. Y la utilizó sin contemplaciones.

Al día siguiente del primer programa hubo una devolución masiva de entradas en el Politeama, y hubo que levantar la segunda función. A la semana, el teatro estaba casi vacío. Contra esa forma de protesta el gobierno no pudo hacer nada. Las visitas del ministro Ángel Borlenghi a los camarines del teatro no dieron ningún resultado positivo. "Mordisquito" no era fácil de reemplazar en las butacas del Politeama.

Pronto empezaron a llover los anónimos contra Discépolo. Llegaban a todos los lugares que frecuentaba: a la radio, al departamento de Callao, al teatro, a SADAIC. Los dirigidos al teatro eran interceptados por Tania y Alba Solís antes de que Enrique los viera. Eran cartas escuetas y siniestras: "E.S.D. Que en paz descanse". A veces eran paquetes con excrementos, o insultos de todo tipo. Si bien la mayoría de los oyentes de *Pienso... y digo lo que pienso* rompió con Discépolo de modo pacífico, hubo una minoría activa, "mordisquitos" militantes que atacaron al régimen a través del que consideraban su exponente intelectual más destacado.

El actor cáustico que vareaba a "Mordisquito" todas las noches seguía siendo, sin la máscara política, el caricato cordial y frágil que todos los anocheceres recorría la calle Corrientes entre Callao y el Politeama ascultando las historias de vida de

diareros, floristas y lustrabotas. Pero el trayecto se enrareció. Si bien sus admiradores más humildes no dejaron de quererlo, algunas personas lo empezaron a esquivar. A veces se cruzaban de vereda cuando lo veían venir, y no faltaron los insultos entre dientes. En alguna oportunidad debió abandonar un restaurante en medio de una tormenta de silbidos y una pelea entre peronistas y antiperonistas.

Rápida e inexorablemente, Discépolo fue cayendo en el desasosiego. La agresividad verbal del peronista de la radio fue inversamente proporcional a la tristeza del Discepolín de la trasnoche: el teatro de la política resultó ser más agotador que cualquier otra forma de la representación. Desde luego, en ciertos ambientes su figura siguió grande como siempre, intacta y venerada. Discépolo podía beber tranquilo en el Marabú, escuchando a Edmundo Rivero sin que nadie lo molestara, o ir al Tibidabo a sumergirse en la orquesta de Troilo con Jorge Casal y Raúl Berón. Sus amistades del tango lo protegieron y mimaron más que nunca. Pero Enrique fue consciente de que se había roto cierta complicidad con la ciudad, ese hogar que lo había acunado, no sin someterlo a pruebas difíciles, desde los primeros aplausos, allá por los años 20.

Con su agudeza de siempre, el hombre más porteño del mundo pudo entrever las etapas de su relación con Buenos Aires y, por añadidura, con el país. A la ciudad ingrata de los comienzos, vivienda peligrosa pero llena de recompensas, le había seguido la ciudad de los mitos, y en ella él había sido uno de los más grandes. Pero el idilio había terminado. En un país políticamente escindido, el mito Discépolo también se había fracturado. Nada era irrompible en la Argentina moderna.

Lo que más le dolió de aquel viento en contra que frenó su marcha de *flâneur* por las calles porteñas fue el hecho de que naciera fuera de los medios y los ámbitos oficiales. Al ponerle nombre, "Mordisquito" fue una creación tan conocida como sus tangos, pero esta vez sin la aprobación de "la calle". Más aún: fue "la calle" el escenario del rechazo. En ella sintió el desprecio de los otros. También el teléfono, un aparato que siempre lo había divertido, se volvió siniestro.

Enrique supo que sólo una parte de sus oyentes se sentía herida y defraudada, pero se trató de una parte muy significativa en su vida: amigos de Armando, clientes del Tropezón, escritores y críticos de teatro, grandes actores. Alguien le contó que Pepe

Arias, censurado por el gobierno, estaba muy dolorido por el programa de "Mordisquito". También lo estaban García Buhr y Francisco Petrone. Otros fueron más comprensivos y piadosos, vieron las cosas desde otro punto de vista. Alberto Gómez, siempre de gira, no podía ofenderse con su admirado Discépolo. Tampoco Libertad Lamarque: "Pobre Enrique... le faltó comprensión en nuestra Argentina, comprensión; toda la que tuvieron en cambio para miles de ciudadanos y compatriotas que fueron obligados a colaborar con el gobierno de Perón o morirse de hambre en el exilio".

Mucho después, Osvaldo Miranda arriesgó la tesis de un gran complot —del que Apold no habría estado ajeno— contra Discépolo, una trampa mortal planeada vaya a saberse por qué turbia razón. Sin embargo, es indudable que muchas de las manifestaciones antidiscepolianas fueron espontáneas, auténticas en su furia e impotencia política. En una disquería de Sarmiento y Cerrito, algunos clientes compraron versiones de *Cambalache* y *Esta noche me emborracho* para romperlas en la puerta del negocio. En otra ocasión, alguien compró todas las tarjetas para una cena de homenaje a Enrique, por lo que la misma tuvo que ser suspendida. Aquellos no fueron grandes actos, y por cierto ningún medio dio cuenta de ellos. Pero golpearon a Enrique en el corazón. Y esta vez no pudo exorcizar el dolor con humor.

Quizá la escena que más le dolió haya sido la protagonizada por Orestes Caviglia. A su lado, Enrique había perfeccionado el oficio de actor. Cómo no recordar aquella versión de 1930 de *La invitación al viaje*, de Jean Jacques Bernard, con un Discepolín ya famoso pero aún inmaduro en muchas cosas, que admiraba a sus maestros del teatro. ¿No había sido Caviglia el primer actor de *Fin de jornada*, otro desempeño actoral que Enrique no podía olvidar?

Caviglia fue víctima de la intolerancia del peronismo. Julio Alcaraz, el peluquero de Evita, lo había visto rondar un set cinematográfico en busca de trabajo, cuando su nombre ya figuraba en la lista negra. El peluquero lo había denunciado inmediatamente: ningún estudio podía contratar a Caviglia, la orden era muy clara. El actor tuvo que exiliarse en Montevideo. Allí trabajaba como director de la Comedia uruguaya, cuando su nieta, radicada con sus padres en Tucumán, enfermó de poliomielitis. Para poder visitarla, Caviglia tuvo que extremar sus dotes

actorales. Cruzó el río Uruguay en lancha, hasta llegar al Tigre. Desde allí, con barba postiza, sombrero y anteojos, tomó un micro hasta Tucumán. Poco después volvió a Buenos Aires, y una noche escuchó a su querido Discepolín hacer una encendida propaganda del peronismo. No masticó ninguna venganza, pero juró que no perdonaría.

Una noche, después de *Blum*, se volvieron a ver. Enrique iba con Tania y Alba Solís al restaurante Bologna, cuando de pronto lo reconoció. Caviglia iba sin disfraz pero con la cabeza gacha. Enrique lo llamó afectuosamente y le abrió los brazos, el tiempo suficiente para que Caviglia reaccionara con firmeza: esquivó el cuerpo frágil que lo recibía y escupió hacia un costado con todas sus fuerzas. Enrique quedó paralizado en cruz, al borde de la calle, como el señor Blum en el final del segundo acto. Y oyó claramente las palabras de Caviglia: "Sos una porquería...". Tania y Alba tuvieron que arrastrarlo como a un maniquí hasta el Bologna, hablando de cualquier otra cosa, simulando que nada había sucedido.

Fue entonces cuando Discépolo se desplomó del todo; siguió andando su fantasma, fatigado él también por el peso de la máscara excesiva que había tenido que portar en los últimos años. De algún modo, en una obra que ya no podía dominar, el mito radiante de Discépolo devino en un mito trágico. Todo aquello —las cartas; las llamadas anónimas; el desamor del público del Politeama; los disgustos de tantos amigos que admiraba desde hacía muchos años; la relación siempre compleja con Tania— sumergió a Enrique en un cuadro depresivo profundo.

Por momentos imaginó otra posibilidad: un viaje al exterior para cambiar de aire y olvidar. Un viejo chiste suyo se había hecho realidad: "Buenos Aires es una hermosa ciudad... para salir de gira". También se animó a planificar el futuro inmediato. Pasaría unos días en Pinamar con Tania, y desde el 6 de enero haría *Blum* en Mar del Plata. El 52 tenía que ser un año diferente, más tranquilo y pacífico, un regreso a esa vida apacible que había practicado en La Lucila. ¿Donde estaba el gato Morris? ¿Por qué no podían volver los días epicúreos, con la mesa de los amigos bien servida aunque él no probara un bocado?

Pero el cuerpo de Enrique tenía otros planes. Una semana después de los comicios, contrajo una fuerte gripe, como consecuencia de un enfriamiento nocturno. A partir de ese momento, todo se complicó. La tradicional inapetencia de Enrique devino

en anorexia. Hubo días en los que su único alimento fue un vaso de whisky con pedacitos de ajo. El silencio, un viejo compañero de Enrique, fue ahogando al charlista inagotable. No faltarían algunos chistes para describir aquellas escenas crepusculares: "Estoy tan flaco, que las inyecciones me las tienen que dar en el sobretodo". Pero la llama discepoliana —abrasadora, enigmática, oscilante— se fue apagando como las cadencias rotundas de los tangos.

"Mordisquito" y la gripe no fueron los únicos responsables de aquel derrumbe, discreto y trágico a la vez. Las imágenes del México del 46 lo atormentaban cada dos por tres. En el brindis de fin de año del 50, Enrique había murmurado: "Yo aquí celebrando, y el chico allá solo...". Sería la única confesión, tan sigilosa como perpleja, que Enrique haría en público sobre su paternidad. Sólo los que estaban cerca de él en aquella ocasión lo escucharon referirse, tal vez por única vez en su vida, al hijo mexicano. Pero fueron palabras demasiado fugaces. Es posible que Enrique estuviera más confundido que nadie; una confusión cargada de culpa y dubitación que lo fue envolviendo cada vez más.

Después de muchos años de vida alegre y un tanto indiferente, Tania empezó a preocuparse por la salud de Enrique. Fue una preocupación sincera, todo lo sincera que podía esperarse en una pareja que se había acostumbrado a la convivencia desapasionada e independiente. Cuando Enrique enfermó, ella consultó a varios médicos, pero ninguno supo diagnosticar qué había detrás de la anemia. Si siempre había sido imposible conocer al Discépolo profundo, ahora la ciencia aspiró a conocer al Discépolo enfermo, a ese que llegó a pesar 37 kilos. Y fracasó en el intento.

Tania no dudó en pedirle ayuda a Apold, verdugo y curandero. Este mandó todos los días cajas de terramicina a un Discépolo que, como el antihéroe de *Cafetín de Buenos Aires*, se entregaba sin luchar. Pero no hubo antibiótico que mejorara la salud del aquel que se ufanaba de poder contar uno por uno sus glóbulos rojos. Enrique se desmaterializaba, pero esta vez no en un escenario sino en su casa, casi sin público.

El 22 de diciembre, Tania y su sobrino, Luis Luciano, llamaron al doctor Dominicis, médico de cabecera de Enrique desde hacía muchos años y que lo venía revisando sistemáticamente desde noviembre sin encontrarle ningún foco infeccioso. Domi-

nicis estaba en una quinta de fin de semana, y acudieron al prestigioso Juan Cuatrecasas, un español llegado a Buenos Aires durante la guerra civil. Cuatrecasas, amigo de Enrique, era una de los grandes médicos de Buenos Aires. Inspeccionó al enfermo y no le encontró ningún mal, salvo el de un estado de debilidad grave. Cuatrecasas recomendó un antibiótico un poco más fuerte para bajarle la fiebre, y sonrió al ver el frasco de Cirulaxia con que su amigo se automedicaba desde hacía muchos años.

Cuatrecasas volvió a revisar a Enrique el 23 a la mañana. Pero la semiología médica volvió a fracasar: el cuerpo de Enrique, delgado como una hoja, enmudecido, con la mirada perdida más allá del horizonte del balcón, se resistía a confesar la naturaleza de su mal. Cuatrecasas recomendó cuidado, reposo y alimentación. Tal vez hiciera falta internarlo. Tania no quedó tranquila. Esa tarde, a las 14:00, Enrique fue asistido por un médico de la Asistencia Pública, que prometió volver al día siguiente para una transfusión de plasma.

Horas más tarde, el cuadro se agravó. Llegó Osvaldo Miranda, quien junto a Luis Luciano y las hermanas de Tania intentaron sin éxito la terapia de la amistad y el afecto. Trataron de interpretar algún signo de mejoría. Pero Enrique no hablaba. En un momento pidió un vaso de soda, y todos creyeron que pronto empezarían a llover chistes y el departamento reverdecería. Pero nada cambió.

Discépolo murió esa misma noche, a las 23:15. Era domingo, y sus últimas palabras fueron: "Tengo frío... Tania... Tania... Dame el pulóver de vicuña, ese que trajimos una vez". Estaba sentado en un sillón que daba al balcón de Callao, desde donde podía ver pasar a la gente que se preparaba para la nochebuena, en un Buenos Aires sosegado y extraño, que unos días antes los había vitoreado a él y a Perón, los vencedores de "Mordisquito". En el certificado de defunción, aprobado al día siguiente por el doctor Dominicis, se acusó de la muerte al infarto de miocardio, pero en los ánimos de todos flotaba la sospecha de que Enrique había muerto de tristeza, como Santo a comienzo de siglo.

Pedro, su valet en los últimos años, le cortó un mechón que caía sobre su frente, como en aquella vieja foto del Anuario Teatral. Le sacó la pulsera de oro y le vació los bolsillos: algunos billetes y monedas, papeles sueltos con algunas líneas garabateadas.

"Murió a las once y quince —diría un florista del centro—, pero yo les digo que desde las once y diez lo sabíamos todos."

Alrededor de la medianoche, el departamento se llenó de gente. Troilo lloró con desesperación sobre el cuerpo de Enrique. Por las vueltas de la vida —y de los viajes— nunca pudieron trabajar juntos. Una vez estuvieron muy cerca de concretarlo, aquella tarde en que Pichuco le confió la partitura de *Mi tango triste*. Pero enseguida vino el viaje de Enrique a México y la colaboración quedó en la nada. Armando, recién llegado de Montevideo, donde solía dirigir teatro en el SODRE, se paseaba desconcertado, sin poder controlar el torbellino de recuerdos que irrespetuosamente yiraba alrededor de Discepolín. Ahí estaba el cuerpo del pequeño Enrique, su querido hermano, el niño desprotegido que Santo y Luisa le habían encargado que cuidara con celo paterno para que no padeciera la inclemencia de una Argentina promisoria pero ingrata. Y en gran medida lo había logrado. Armando tenía ante sí el cadáver de un hombre de talento que tal vez viviera mucho más allá de la muerte, sin sufrir el castigo del silencio que pesaba sobre el fantasma de Santo. ¿Qué más pedirle a la vida? La felicidad, era otra cosa. Estaba fuera de su alcance, y tal vez fuera del arte y los artistas como los entendía el creador de *Mateo*.

Los demás lloraron sin consuelo. Otilia y Rodolfo, buscando una respuesta en Armando. José Razzano, vencido, recibiendo a los amigos en la puerta de entrada al edificio, lamentándose por ser el viejo que sobrevivía a la muerte de los amigos jóvenes. Zita, a la que Enrique conocía desde los años del cabaret Pigalle, intentando consolar a una Tania que con desesperación hurgaba en sus cajones en busca de un pañuelo negro. Alba Solís, locamente enamorada de Discépolo, no podía sacar la vista del órgano Hammond con el que Enrique la había acompañado en tardes íntimas, a la hora del primer whisky. Osvaldo Miranda y Luis Luciano no se separaron del cuerpo de Enrique hasta que este fue trasladado a SADAIC para ser velado por el resto de la noche.

En el edifico de Lavalle, desde las dos de la mañana del lunes 24, el duelo prosiguió con otras presencias. Cátulo Castillo, Alberto Vacarezza, Quinquela Martín, Filiberto, y más tarde el mismísimo Perón, junto a Carlos Aloé, gobernador de Buenos Aires, y Raúl Apold desfilaron por la capilla ardiente improvisada en la sede social de SADAIC. Evita ya no tenía fuerzas para ir a

ninguna parte. Mandó una ofrenda floral, en la que algunos creyeron leer un "Hasta pronto" que la historia no podría corroborar. Pero la visita más discepoliana fue la de las chicas del Tibidabo y el Marabú, las alternadoras que veneraban al que las había entendido y escuchado como nadie. Llegaron todas juntas, muy temprano en la noche, y se fueron enseguida, llorando por Lavalle hasta la mañana siguiente.

La prensa habló de Discépolo como de un "auténtico soldado del Justicialismo". *Noticias Gráficas* aseguró que el actor de *Blum* había visto en el Justicialismo "la síntesis del anhelo popular". Menos obsecuentes con el gobierno, otros periodistas prefirieron dibujar un boceto biográfico más amplio y matizado. Pero en ninguna necrológica faltó la referencia al espíritu porteño de quien había escrito los tangos emblemáticos de la existencia urbana.

En aquellos días se dijo de todo, por lo alto y por lo bajo. Que Discépolo se había engripado porque Tania, ocupada con un amante, no le quiso abrir la puerta, una fría noche de diciembre. Que fue presa de la fiebre de Malta y murió loco, en medio del delirio. Que Discépolo era epiléptico, como otros grandes hombres de la Historia, y no había podido reponerse de un fuerte ataque. Que lo había tumbado aquella enfermedad venérea contraída mucho antes de conocerla a Tania. Que, en fin, se había dejado morir como un Cristo de la Argentina desgarrada. Sería el triunfo del actor: había hecho mutis de la escena llevándose para siempre su último misterio, poniéndoles ciertos límites infranqueables a las biografías del porvenir.

Pronto se conoció el testamento, escrito un año antes: 80 por ciento para Tania y el resto para Otilia, la hermana soltera. "Yo te dejaré veinticuatro departamentos", le había dicho Enrique a Tania un año antes, en referencia a sus tangos. Pero fueron más. Era una herencia con futuro: incluyendo los temas inéditos, las composiciones de Discépolo registradas en SADAIC —sin contar *Bizcochito*, su primera composición olvidada— sumaron un total de 54; 37 tangos y el resto repartido entre valses, milongas, zambas, marchas y foxtrots. En comparación con el de otros autores, aquel no era un corpus muy grande, si bien contenía más de un *cross* a la mandíbula.

Dos años más tarde, cuando los enfrentamientos políticos ya no lo necesitaban pero la mayoría de sus tangos seguía golpeando sobre la conciencia colectiva, Discépolo fue recordado por su

amigo Nicolás Olivari en un memorable artículo. A Enrique le hubiera gustado el comienzo de la nota: "Era el perno del humorismo porteño, engrasado por la angustia...". La Argentina cantó esa genial ambivalencia en un futuro condenado a ser discepoliano.

Obra de Enrique Santos Discépolo

1. Composiciones.*

Bizcochito. (letra de José Antonio Saldías). Tango. Editorial Héctor Pirovano, 1925.
Qué vachaché. Tango. Editorial Julio Korn, 1926.
Esta noche me emborracho. Tango. Editorial Julio Korn, 1928.
Chorra. Tango. Editorial Julio Korn, 1928.
Miguelito (*Pero el día que me quieras*, letra de Francisco García Jiménez). Tango. Inédito, 1929.
Malevaje (música de Juan de Dios Filiberto). Tango. Editorial Julio Korn, 1929.
En el cepo. Tango. Inédito, 1929.
Soy un arlequín. Tango. Editorial Julio Korn, 1929.
Alguna vez (letra de F. García Jiménez). Tango. Editorial Julio Korn, 1929.
Victoria. Tango. Editorial Julio Korn, 1930.
Justo el 31. Tango. Editorial Julio Korn, 1930.
Yira... yira....Tango. Editorial Julio Korn, 1930.
Confesión. Tango. Editorial Julio Korn, 1930.
Qué sapa, señor. Tango. Editorial Julio Korn, 1931.
Sueño de juventud. Vals. Editorial Julio Korn, 1931.

* Durante una década, las piezas musicales de Discépolo fueron editadas por Héctor Pirovano. A mediados de los 30, la editorial Julio Korn adquirió los derechos de edición de toda la obra, con excepción de algunos de los últimos tangos. En la presente lista se anota el nombre de la editorial con la que figuraban las piezas de Discépolo hacia el final de su vida. El año consignado para cada composición es el del estreno de la misma. Los temas que figuran como inéditos y estrenados forman parte, en su mayoría, de las bandas sonoras de los filmes dirigidos por Discépolo.

Carillón de la merced (colaboración de Alfredo Le Pera). Tango. Editorial Julio Korn, 1931.
Secreto. Tango. Editorial Julio Korn, 1932.
¿Por qué te obstinas en amar a otro si hoy es lunes...? Foxtrot. Editorial Julio Korn, 1932.
Créase o no (colaboración de Francisco Canaro y Roberto Fontaina). Foxtrot. Editorial Julio Korn, 1932.
Tres esperanzas. Tango. Editorial Julio Korn, 1933.
Quien más, quien menos. Tango. Editorial Julio Korn, 1934.
S.O.S. (colaboración de F. Pracánico). Tango. Julio Korn, 1934.
Alma de bandoneón. Tango. Editorial Julio Korn, 1935.
Cambalache. Tango. Editorial Julio Korn, 1935.
Tu sombra. Vals. Inédito, 1935.
Canto de amor. Vals. Inédito, 1935.
Cascabel prisionero. Zamba. Editorial Julio Korn, 1935.
Esperar. Vals. Editorial Julio Korn, 1936.
¡¡Hip... Raa!!. Marcha. Editorial Julio Korn, 1937.
Melodía porteña. Tango. Editorial Julio Korn, 1937.
Con una mentira (Colaboración de Scalise). Tango. Julio Korn, circa 1937.
Desencanto (colaboración de Luis C. Amadori). Tango. Editorial Julio Korn, 1937.
Condena (antes *En el cepo*). Tango. Julio Korn, 1938.
Noche de abril. Zamba. Editorial Julio Korn, 1939.
Cuatro corazones. Milonga-candombe. Editorial Julio Korn, 1939.
Tormenta. Tango. Editorial Julio Korn, 1939.
Martirio. Tango. Editorial Julio Korn, 1940.
Pasión (colaboración de Ferradás y Campos). Vals. Inédito, circa 1940.
Cocktail de amor (colaboración de R. Ayala). Foxtrot. Inédito, circa 1940.
Amor a lo ajeno (colaboración de R. Ayala). Foxtrot. Inédito, circa 1940.
Y fueron todos muy felices (colaboración de Ayala). Foxtrot. Inédito, circa 1940.
Infamia. Tango. Editorial Julio Korn, 1941.
Primavera. Vals. Inédito, 1941.
En la luz de una estrella. Fox-Bolero. Editorial Julio Korn, 1941.
Uno (música de M. Mores). Tango. Editorial Julio Korn, 1943.
Canción desesperada. Tango. Editorial EDAMI, 1945.
Sin palabras (música de Mariano Mores). Tango. Editorial EDAMI, 1946.
El choclo (letra sobre música de A. Villoldo). Tango. Editorial Perrotti, 1947.
Cafetín de Buenos Aires (música de Mariano Mores). Tango. Editorial EDAMI, 1948.
Mensaje (letra de Cátulo Castillo). Tango. Editorial Julio Korn, 1952.
Fangal (letra y música complementarias de Virgilio y Homero Expósito). Tango. Editorial Julio Korn, 1956.
Andrajos (letra de Alberto Martínez). Tango. Editorial EDAMI, 1959.
Un tal Caín (Fratellanza) (música y letra complementarias de Virgilio y Homero Expósito). Tango. Inédito, 1966.

2. Piezas de teatro escritas y/o adaptadas por E. S. Discépolo.*

Los duendes (en colaboración con Mario Folco). Estrenada el 7/08/18 por la compañía Vittone-Pomar en el Teatro Nacional.

El señor cura (en colaboración con Miguel Gómez Bao, sobre un cuento de Guy de Maupassant). Estrenada circa marzo de 1920 en el teatro Excelsior, por la compañía Félix Blanco.

Día feriado. Comedia en 1 acto. Estrenada el 7/09/20 por la compañía Blanca Podestá.

El hombre solo (en colaboración con Miguel Gómez Bao). Comedia en 3 actos. Estrenada el 13/07/21 en el Olimpo de Rosario por la compañía Vargas-Fernández.

Páselo, cabo (en colaboración con Mario Folco). Sainete en 1 acto. Estrenado el 23/08/22 por la compañía Arata-Simari-Franco en el Teatro San Martín.

Mascaritas. Una escena. No estrenada. 1924.

El organito (en colaboración con Armando Discépolo). Grotesco en dos cuadros. Estrenado el 9/10/25 en el Teatro Nacional por la compañía de Pascual Carcavallo.

Caramelos surtidos. Tango en dos cuadros. Estrenado el 8/07/31 en el Teatro Nacional por la compañía de Pascual Carcavallo.

Mis canciones 1932. Revista musical. Estrenada el 10/09/32 por la compañía de E. S. Discépolo en el teatro-cine Metropolitan.

Wunder Bar (adaptación de la pieza de Herzoc-Farkas). Comedia musical. Estrenada el 17/05/33 por la Compañía Grandes Espectáculos Musicales de Armando y E. S. Discépolo en el teatro Ópera.

Winter Garden (adaptación de Ricardo Hicken de la pieza de Walters y Callahan). Comedia musical. Estrenada el 7/09/33 por la Compañía Grandes Espectáculos Musicales de Armando y E. S. Discépolo en el cine-teatro Monumental.

Blum (en colaboración con Julio Porter). Comedia en 2 actos. Estrenada el 28/10/49 por la compañía de E. S. Discépolo en el teatro Presidente Alvear.

3. Películas.

3.1. Como actor.

Yira... yira... Corto con Carlos Gardel. Dirección: Eduardo Morera. 1930.

Mateo. Dirección de Daniel Tinayre, sobre una adaptación del grotesco de Armando Discépolo. Con Luis Arata, José Gola y Ada Cornaro. Estudios Baires. Estrenada el 22/07/37 en el cine Suipacha.

* No figuran aquí las obras de teatro en las que Discépolo participó como actor antes de consagrarse como autor y director. Esos datos figuran, parcialmente, en los capítulos 2 y 3.

Melodías porteñas. Dirección de Luis Moglia Barth, sobre un libreto de E. S. Discépolo. Con Rosita Contreras, Marcos Caplán, Amanda Ledesma. Estudios EFA. Estrenada el 17/11/37 en el cine Monumental.

Yo no elegí mi vida. Dirección Antonio Momplet, sobre libro de E. S. Discépolo. Con Arturo de Córdova y Olga Zubarry. Estudios Lumiton. Estrenada el 14/06/49 en el cine Premier.

El Hincha. Dirección de Manuel Romero, sobre libro original de E. S. Discépolo y Julio Porter. Con Diana Maggi y Mario Passano. Estudios ASF. Estrenada el 13/04/51 en el cine Ocean.

3.2 Como actor y director.

Cuatro corazones (en colaboración con Carlos Schliepper). Sobre libro original de E. S. Discépolo y Miguel Gómez Bao. Con Gloria Guzmán e Irma Córdoba. Estudios SIDE. Estrenada el 1/03/39 en el cine Monumental.

3.3 Como director.

Caprichosa y millonaria. Sobre libro original de E. S. Discépolo. Con Paulina Singerman, Fernando Borel, Augusto Codecá y Tania. Estudios SIDE. Estrenada el 1/5/40 en el cine Monumental.

Un señor mucamo. Sobre libro de Santa Cruz y Romillo. Con Tito Lusiardo, Osvaldo Miranda y Elsa del Campillo. Estudios EFA. Estrenada el 11/09/40 en el cine Normandie.

En la luz de una estrella. Sobre libro de E. S. y Armando Discépolo. Con Hugo del Carril, Ana María Lynch, Zully Moreno y Aída Sportelli. Estudios EFA. Estrenada el 7/05/41 en el cine Monumental.

Fantasmas en Buenos Aires. Sobre libro de Meaños, Menasché y E. S. Discépolo. Con Pepe Arias, Zully Moreno y Carlos Lagrotta. Estudios ASF. Estrenada el 8/07/42 en el cine Broadway.

Cándida, la mujer del año. Sobre libro de Meaños, Menasche y E. S. Discépolo. Con Niní Marshall, Augusto Codecá y Julio Renato. Estudios ASF. Estrenada el 2/03/43, en el cine Ocean.

3.4 Como compositor.*

El alma del bandoneón. Dirección de Mario Soffici. Con Libertad Lamarque, Santiago Arrieta, Dora Davis y Domingo Sapelli. Estudios ASF. Estrenada el 20/02/35 en el cine Monumental.

* Se mencionan las películas que, en vida de Discépolo, incluyeron una o más canciones de su autoría. En ningún caso Discépolo fue responsable de la música incidental o "de fondo" de las películas citadas. El detalle de los temas musicales y sus versiones figura en los capítulos correspondientes.

Mateo (*op. cit.*).
Melodías porteñas (*op. cit*).
El pobre Pérez. Dirección de Luis César Amadori. Con Pepe Arias, Alicia Vignoli y Alicia Barré. Estudios ASF. Estrenada el 10/02/37 en el cine Monumental.
Melodías porteñas (*op. cit*).
Nace un amor. Dirección de Luis Saslavsky. Con José Gola, Laura Hernández y Roberto Fugazot. Estudios Pampa Film. Estrenada el 27/04/38 en el cine Monumental.
Cuatro corazones (*op. cit*).
La vida es un tango. Dirección de Manuel Romero, con Florencio Parravicini, Tito Lusiardo, Hugo del Carril y Sabina Olmos. Estudios Lumiton. estrenada el 8/02/39 en el cine Monumental.
Confesión. Dirección de Luis Moglia Barth. Con Hugo del Carril, Alita Román y Alberto Vila. Estudios ASF. Estrenada el 21/10/40 en el cine Monumental.
Caprichosa y millonaria (*op. cit*).
Un señor mucamo (*op. cit*).
En la luz de una estrella (*op. cit*).
Canción desesperada (o El socio). Dirección de Roberto Gavaldón. Con Hugo del Carril. Estudios Churubusco de México. Estrenada en 1945.
Gran Casino. Dirigida por Luis Buñuel. Con Libertad Lamarque y Jorge Negrete. Estudios Anahuac. Estrenada el 12/06/47 en México.
Corrientes, calle de ensueño. Dirección de Luis Saslavsky. Con Yeya Duciel, Blackie y Mariano Mores. Estudios Films Andes. Estrenada el 29/09/49 en el cine Libertador.
Mi vida por la tuya. Dirección de Roberto Gavaldón. Con Mecha Ortiz, Emma Grammatica y Carlos Cores. Estudios San Miguel. Estrenada el 1/02/51 en el Ópera.

4. Grabaciones de orquestas dirigidas por E. S. Discépolo.*

Quien más quien menos (E.S.D.)/ *A'favella*(Camargo-Favares). Canta Tania. Pathé 935, París, 1936.
Alma de bandoneón (E.S.D.)/ *Buen amigo* (J.De Caro). Canta Tania. Pathé 936, París, 1936.
De tu casa a mi casa (Manzi-Piana)/ *Dónde hay un mango* (Pelay-Canaro). Canta Tania, en trío con Caldas y García. Pathé 937, París, 1936.
Caminito (J.de Dios Filiberto-G.Coria Peñaloza)/ *Confesión* (versión instrumental). Canta Tania. Pathé 966, París, 1936.
Cambalache (E. S. Discépolo)/ *Bamboleo* (Andrés Filho). Canta Tania. Pathé 967, París, 1936.
Desencanto (E. S. Discépolo)/ *Un reproche*. Canta Tania. Víctor 38089, Buenos Aires, 1937.

* Discografía confeccionada por Boris Puga para el libro *Discepolín y yo*, de Tania con Jorge M. Couselo (Buenos Aires, Ediciones La Bastilla, 1973).

BIBLIOGRAFÍA

1. Sobre E. S. Discépolo.

A.CH. "El tango tiene en Enrique Santos Discépolo un cultor inteligente y sabiamente expresivo". (*Comedia*, Buenos Aires, 1929).

ARÁOZ BADÍ, Jorge: "Discépolo y Discepolín". (*Teatro*. Buenos Aires, TMGSM, año 2 N°3).

BARCIA, José: *Discepolín*. Colección La Historia Popular/33. Buenos Aires, CEAL, 1971.

BATES, Héctor y Luis: "Enrique Santos Discépolo".(En: *La historia del tango*. Edición de sus autores. Buenos Aires, 1936. Primer tomo).

CENTEYA, Julián: "Discepolín: personaje de sí mismo". (*Ocurrió*, Buenos Aires, diciembre de 1965.)

COUSELO, Jorge M: "Carta abierta a Discepolín". (*Clarín*, Buenos Aires, 23/12/79).

CRISTÓBAL, Juan: "Amables y complacidos, hablan Tania y Discépolo para *La Nota*".(*La Nota*, La Paz, junio de 1944).

DE LA FUENTE, Ernesto: "Los reyes del tango: Enrique Santos Discépolo". (*Caras y Caretas*, Buenos Aires, 9/03/29).

DE LA PÚA, Carlos: "Esta noche me emborracho". (*Crítica*, Buenos Aires, 11/12/34).

DE LARA, Tomás y RONCETTI, I. L: "Enrique Santos Discépolo". (En: *El tema del tango en la literatura argentina*. E.C.A., Buenos Aires, 1968).

DEI, Daniel H.: *Discépolo. Todavía la esperanza*. Buenos Aires, Almagesto, 1995.

DEL MONTE, Juan: "Discepolín. Su vida, sus tangos, su dolor". (*El Mundo*, Buenos Aires, mayo de 1963).

DÍAZ, Roberto: "Discépolo y la *mufa*". (*Buenos Aires Tango*, Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1970).

DOS SANTOS, Estela: "Enrique Santos Discépolo. Un poeta fundamental, a los 36 años de su muerte". (*Clarín*, Buenos Aires, 17/12/87).

DISCEPOLÍN: *¿A mí me la vas a contar?*, Buenos Aires, Editorial Freeland, 1973.
DISCÉPOLO, Enrique S.: *Cancionero*. Buenos Aires, Torres Aguero, 1977.
E.A.: "Armando y Enrique Discépolo". (*Cine Argentino*, Buenos Aires, 9/01/41).
FABRE, Sergio: "Las quejas de *Cambalache*".(*Clarín*, 29/10/81).
FERRER, Horacio: "Viejo Discepolín". (*Marcha*, Montevideo, diciembre de 1961).
(con SIERRA L. A.: *Discepolín. El poeta del hombre de Corrientes y Esmeralda*. Buenos Aires, ediciones Del Tiempo y ediciones de la Banda Oriental, Buenos Aires, 1965.
FRASSONI, Fernando: "Los tangos de una memoria. Entrevista a Tania". (*Tiempo Argentino*, 19/05/85).
GALASSO, Norberto: *Discépolo y su época*. Buenos Aires, editorial Jorge Álvarez, 1967.
Escritos inéditos de E. S. Discépolo (Introducción y comentarios). Buenos Aires, editorial del Pensamiento Nacional, 1986.
GARCÍA JIMÉNEZ, Francisco: "Esta noche me emborracho".(En: *Así nacieron mis tangos*. Buenos Aires, Losada, 1965.)
"El poeta inconformista".(En: *Clarín*, Buenos Aires, 23/12/76).
"Tres kilos para Discepolín". (En: *Estampa de tango*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1968).
GAUNA, Segundo B.: "Gracias a que la escuela lo perdió, el teatro y el cine ganaron a un gran director". (*Sintonía*, Buenos Aires, julio de 1951).
GERBERO, Cito: "Artistas del pueblo: Enrique Santos Discépolo". (*Democracia*, Buenos Aires, 5/10/50).
GOBELLO, José: "Cuando no tengas ni fe ni yerba de ayer: una amarga filosofía". (*Qué*, Buenos Aires, 19/08/64).
"La originalidad de Discépolo". (En: *El lenguaje de mi pueblo*. Buenos Aires, Peña Lillo, 1974).
GONZÁLEZ, Beto: "Tania: Discépolo se murió de tristeza". (*Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 1/11/84).
GONZÁLEZ, Santiago: "Manzi y Discépolo: el tango en la década infame".(*Envido*, Buenos Aires, septiembre de 1971).
GOTTLING, Jorge: "Ese flaco genial que aún nos guía".(*Clarín*, 18/12/80).
"Con su enorme talento y su nariz". (*Clarín*, 22/12/91).
"Discépolo. Entre la esperanza y el presentimiento". (*Clarín*, Buenos Aires, 9/12/93).
GUILLÉN, Luis: "Wunder Bar". (*Mundo Argentino*, Buenos Aires, 28/05/47).
JAUNARENA, José M: "Vamos que todo duele, viejo Discepolín". (*La Razón*, 20/12/66).
KOHAN, Pablo: "Texto y música en los tangos de Discépolo".(En VIII Jornadas argentinas de Musicología, Instituto Carlos Vega, Buenos Aires, 1993). (En prensa).
LAMADRID, Juan C.: "El tango, sus poetas y sus cantores". (*La Prensa*, Buenos Aires, 9/08/53).

LÓPEZ FERREYRA, Héctor: "Discepolín 72". (*La Nación*, Buenos Aires, 9/07/72).
LUQUE LEGRAND, Dora: "Un capricho irrefrenable decidió el futuro artístico de Tania". (*Sintonía*, febrero de 1939).
MAFUD, Julio: "Enrique Santos Discépolo. El mundo amargo". (En *Sociología del tango*, Buenos Aires, editorial Americalee, 1966).
MALIANATE, Ermete: "Cómo nació *Blum*". (*El Canillita*, Buenos Aires, enero de 1952).
MAYOCHI, Enrique M.: "Los tres exámenes de Discepolín". (*La Nación*, Buenos Aires, 5/08/90).
M.C.: "Discepolín y su entorno, a 4 décadas de *Cambalache*". (*Cronista Comercial*, Buenos Aires, 31/07/75).
MIRANDA, Osvaldo: "El Discépolo que conocí". (*Tango XXI*, Buenos Aires, diciembre de 1993).
MORENO, Clemente A.: "Wunder Bar". (*Sintonía*, Buenos Aires, 23/06/33).
MORRONE, Edmundo: "Discepolín: el poeta de Buenos Aires". (*Clarín*, Buenos Aires, 18/12/75).
MUÑOZ, Andrés: "Enrique S. Discépolo". (En *30 vidas de artistas argentinos*. Buenos Aires, ediciones Anaconda, 1940).
"Entrevista a Enrique S. Discépolo". (*¡Aquí está!*, Buenos Aires, 2/01/45).
"Entrevista a Enrique S. Discépolo". (*¡Aquí está!*, Buenos Aires, 22/04/48).
MURRAY, Luis A.: "Homenaje a Discépolo. *Confesión* y *Yira... Yira...* traducidos al lunfardo neoyorquino". (*Democracia*, Buenos Aires, 16/01/62).
NUDLER, Julio: "Mensaje subyacente". (*Clarín*, Buenos Aires, 25/10/81).
OLIVARI, Nicolás: "Perfil a contraluz de Enrique Santos Discépolo". (*La Prensa*, Buenos Aires, 9/08/53).
PELLETTIERI, Osvaldo: *Enrique Santos Discépolo: obra poética*. (Buenos Aires, Serie "Tango" de Todo es Historia, 1976).
"El triunfo de un fracasado genial". (*Clarín*, Buenos Aires, 27/12/84).
PETIT DE MURAT, Ulyses: "La batalla de los duendes". (*Clarín*, Buenos Aires, 23/12/76).
PICHON RIVIÈRE, Enrique-SÁNCHEZ, Jorge, y otros: "Discepolín. Aniversario para la angustia". (*Extra*, Buenos Aires, diciembre de 1965).
POMÉS, Carmen: "Hace 4 años que Discépolo no escribe un tango". (*Maribel*, Buenos Aires, julio de 1951).
PUJOL, Sergio A.: "Discépolo y los porteños. A 65 años de *Yira... yira...*" (*Todo es Historia*, Buenos Aires, abril de 1995.)
"Crónica de un viaje musical. Discépolo en España". (*Cuadernos Hispanoamerianos*, Madrid, ICI, septiembre 1996).
"Lenguaje y violencia en los primeros tangos de Discépolo". (*Oficios Terrestres*, La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP, 1996. Año II, N° 3).
RAFAEL, Eduardo: "Enrique Santos Discépolo murió de repente una noche de diciembre, hace 40 años". (*La Maga*, Buenos Aires, 12/12/91). "Entrevista a Mariano Mores." (*La Maga*, Buenos Aires, 5/05/93). "Homenaje a

los poetas del tango". (*La Maga*, edición especial. Buenos Aires, diciembre de 1995).
RAMÍREZ, Octavio: "Discépolo ha hecho *Yira...yira...* sin saber música". (*La Nación*, Buenos Aires, 11/01/31).
RITACCO, J.: "Discépolo: la odisea de no presentir". (*Cronista Comercial*, Buenos Aires, 20/12/ 73).
RIVAS ROONEY, Octavio: "Tania y Discépolo, escoltados por bandoneones, le han hecho un trono al tango en Río de Janeiro". (*¡Aquí está!*, Buenos Aires, 24/09/36).
RIVERA, Jorge: *Discépolo*. Cuadernos de *Crisis*, Buenos Aires, 1973.
"Diez perfiles de Discépolo en 4X4". (*Crisis*, Buenos Aires, noviembre de 1973).
RIVERO, Edmundo: "Con Manzi y Discepolín". (en *Una luz de almacén. El lunfardo y yo*. Buenos Aires, Emecé, 1982.)
ROSSLER, Osvaldo: "Carta para Enrique". (*Clarín*, Buenos Aires, 23/12/76).
SALAS, Horacio: "Discépolo: la cicatriz ajena". (En *El tango*. Buenos Aires, Planeta, Buenos Aires, 1985).
SIERRA, Luis A.: "Una cachada al dolor". (*Clarín*, Buenos Aires, 23/12/76).
SIN FIRMA: "Enrique S. Discépolo". (*Anuario Teatral Argentino*).
Enciclopedia práctica de la escena argentina. Buenos Aires, Año 2, 1926.
"Enrique Santos Discépolo". (*Sintonía*, Buenos Aires, 27/05/33).
"Entrevista a Enrique S. Discépolo". (*Radiolandia*, Buenos Aires, 10/09/36).
"Entrevista a Enrique S. Discépolo". (*Sintonía*, Buenos Aires 19/11/36).
"Tania y Discépolo oyeron cantar Yira...yira... en el zoco de los babucheros de Tetuán". (*Radiolandia*, Buenos Aires, 24/10/36).
"Tania impuso la gauchada en París". (*Cine Argentino*, Buenos Aires, 4/08/38).
"Cómo trabaja Enrique S. Discépolo". (*Cine Argentino*, Buenos Aires, 28/09/38).
"En la Argentina no hacen falta argumentos". (*Cine Argentino*, Buenos Aires, 19/10/39).
"Entrevista a Enrique S. Discépolo". (*Radiolandia*, Buenos Aires,3/03/43).
"Entrevista a Enrique S. Discépolo". (*Sintonía*, Buenos Aires, 1/01/45).
"Entrevista a Tania y a Discépolo". (*Radiolandia*, Buenos Aires, febrero de 1947).
"La calle y su lenguaje. El idioma popular es vivo, enérgico y puro". (*Noticias Gráficas*, Buenos Aires, 13/05/49).
"Son la expresión de un ciclo artístico y popular porteño los 50 años de Enrique Santos Discépolo". (*Crítica*, Buenos Aires, 1/04/51).
"Con tu talento enorme y tu nariz". (*Atlántida*, Buenos Aires, julio de 1965.)
"Discépolo en el interrogante de un nuevo tango". (*Antena*, Buenos Aires, 13/02/68).
SOFÓVICH, Manuel: "Gente que conocí: Enrique Santos Discépolo". (*Noticias Gráficas*, Buenos Aires, 5/04/60).
SOLIÑO, Víctor: "Enrique Santos Discépolo". (*Comunicación Académica N°*

913 a la Academia Porteña del Lunfardo. Mimeo, Montevideo, 18 de mayo de 1982.)
SORIANO, Osvaldo: "Discepolín por Tania. El mundo fue y será una porquería". (*Página 12*, Buenos Aires, 28/04/91).
SPINELLI, Oscar: "Que el mundo fue y será una...". (*Clarín*, Buenos Aires, 24/04/88).
TANIA (con Jorge M. Couselo): *Discepolín y yo*. Buenos Aires, Ediciones La Bastilla, 1973.
"Discépolo. El amor a los cuarenta y pico". (*Tango XXI*, Buenos Aires, diciembre de 1993).
TIEMPO, César: "El libro de quejas del arrabal". (*Clarín*, Buenos Aires, 23/12/76).
ULLA, Noemí: "Rebeldía de Discépolo". (En *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967).
VIVAS, Juan C.: "Tania: llegó, se quedó y triunfó". (*El Día*, Montevideo, 22/11/81).
VV.AA: "Enrique Santos Discépolo: una canción desesperada". (En *Los hombres que hicieron Historia*. Colección *El Tango*, Buenos Aires, editorial Perfil, 1980).
WALSH, María E. : "Comentario sobre *Esta noche me emborracho*, tango de Enrique Santos Discépolo" (*Desventuras en el país-jardín-país-de-infantes. (Crónicas 1947-1995)*. Buenos Aires, Seix Barral, 1995.

2. General.

ABAD DE SANTILLÁN, Diego: *Gran enciclopedia argentina*. Buenos Aires, Ediar, 1957.
El movimiento anarquista en la Argentina. Buenos Aires, Argonauta, 1965.
ADORNO, Theodor y HORCKHEIMER, Max: *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1969.
AGOSTI, Héctor P.: "Nacional y popular". (En *Nación y cultura*, Buenos Aires, CEAL, 1982).
ALEN LASCANO, Luis: "Homero Manzi: poesía y política". (*Todo es Historia*, Buenos Aires, febrero de 1970).
ANDREYEV, Leónidas: *Judas Iscariote*. Buenos Aires, Ediciones Renovación, 1943.
ARDILES GRAY, Julio: *Historia de artistas contadas por ellos mismos*. Buenos Aires, editorial de Belgrano, 1981.
AREAN, Carlos: *La pintura en Buenos Aires*. Buenos Aires, Municipalidad de Buenos Aires, 1981.
ARCÉS, Philippe: "El niño y la calle" (*Ensayos de la memoria, 1943-1983*. Bogotá, Editorial Norma, 1996).
ARIZAGA, Rodolfo: *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1971.

ARLT, Roberto: *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires, Losada, 1958.
Aguafuertes porteñas: cultura y política. Buenos Aires, Losada, 1994.
ARMUS, Diego: (compilador): *Mundo urbano y cultura popular*. Buenos Aires, Sudamericana, 1990.
ASSUNÇAO, Fernando: El tango y sus circunstancias. Buenos Aires, Edit. El Ateneo, 1984.
ASTOLFI, Juan C.: *Historia de la escuela Normal de Profesores Mariano Acosta*. Buenos Aires, edic. del autor, 1974.
BATES, H. y L. *op. cit.*
BARCIA, José: *El lunfardo de Buenos Aires*. Paidós, 1973.
con Fulle, E. / Mascaggi, J. L.: *Primer diccionario gardeliano*. Buenos Aires, Corregidor, 1985.
BARREIRO, Javier: *Raquel Meller y su tiempo*. Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1992.
BEJAR, María D.: *Uriburu y Justo: el auge conservador (1930-1935)*. Buenos Aires, CEAL., 183.
BELLUCCI, Mabel: "Vida y transfiguración de los cafés porteños". (*Todo es Historia*, Buenos Aires, abril de 1995).
BENJAMÍN, Walter: *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus, 1988.
BERMAN, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. (Madrid, Siglo XXI, 1988).
BERTHOLD, Margot: *Historia social del teatro*. Madrid, Guadarrama, 1974 (2 tomos).
BIAGINI, Hugo: *Filosofía americana e identidad. El conflictivo caso argentino*. Buenos Aires, EUDEBA, 1989.
BLACKIE: "Mariano Mores". (*Lyra*, Buenos Aires, Año XI, N° 131, 1954).
BORGES, Jorge Luis: *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, Gleizer, 1928.
"Ascendencias del tango". (*Martín Fierro*, Buenos Aires, N° 37, 20/01/27).
Evaristo Carriego. Buenos Aires, Gleizer, 1930.
(con J. E. CLEMENTE): *El lenguaje de Buenos Aires*. Buenos Aires, Emecé, 1963.
BOSCH, Mariano G.: *Historia de los orígenes del teatro nacional y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires, Solar/ Hachette, 1969.
BOSSIO, Jorge: *Los cafés de Buenos Aires*. Buenos Aires, Schapire, 1968.
BOURDIEU, Pierre: *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires, Folios, 1983.
BRAUDEL, Fernand: *Bebidas y excitantes*. (Madrid, Alianza, 1994).
BURKE, Peter: "Enfoques oblicuos a la historia de la cultura popular". (En: C.W.E.Bigsby: *Examen de la cultura popular*, México, FCE, 1982).
CABRERA, Gustavo: *Hugo del Carril. Un hombre de nuestro cine*. Buenos Aires, ECA, 1989.
CADÍCAMO, Enrique: *La historia del tango en París*. Buenos Aires, Corregidor, 1975.
Mis memorias. Buenos Aires, Corregidor, 1988.
CALDERÓN DE LA BARCA: *El gran teatro del mundo*. Madrid, Aguilar, 1960.
CAMUS, Albert: *El mito de Sísifo*. Buenos Aires, Losada, 1982.

CAMPRA, Rosalba: *Como con bronca y junando... La retórica del tango*. Buenos Aires, Edicial, 1996.
CANARO, Francisco: *Mis memorias (1906-1956)*. Buenos Aires, edic. del autor, 1957.
CANTÓN, Darío: *Gardel, ¿a quién le cantás?* Buenos Aires, Edic. de la Flor, 1972.
CARELLA, Tulio: (antólogo) *El sainete criollo*. Buenos Aires, Hachette, 1957.
Picaresca porteña. Buenos Aires, Edic. Siglo XX, 1966.
Tango, mito y esencia. Buenos Aires, CEAL, 1966.
CARRIEGO, Evaristo: *Misas Herejes*. Buenos Aires, Editorial Tor, 1946.
CASADEVALL, Domingo: *Buenos Aires: arrabal, sainete y tango*. Buenos Aires, Fabril, 1968.
CENSO GENERAL DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES (Buenos Aires, 1910).
CIORÁN, E.M.: *Breviario de podredumbre*. Madrid, Taurus, 1991.
CIRIA, Alberto: *Partidos políticos y poder en la Argentina moderna (1930-1946)*. Buenos Aires, Edic. de la Flor, 1975.
Política y cultura: la Argentina peronista (1946-1955). Buenos Aires, Edic. de la Flor, 1983.
CLEMENTI, Hebe: *El protagonismo de la Boca*. Edic. Letra Buena, Buenos Aires, 1992.
COLUMBA, Ramón: *El Congreso que yo he vivido*. Buenos Aires, Edic. Ramón Columba, 1948.
COLLIER, Simon: *Carlos Gardel. Su vida, su música, su época*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano: *La pintura argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Atlántida, 1958.
COROMINAS, Joan: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos, 1961.
CORREA, María A.: *Quinquela por Quinquela*. Buenos Aires, Eudeba, 1977.
DE CARO, Julio: *El tango en mis recuerdos*. Buenos Aires, Centurión, 1964.
DE LARA, Tomás: *El tema del tango en la literatura argentina* (*op. cit*).
DE ÍPOLA: "El tango en sus márgenes". (*Punto de Vista*, Buenos Aires, diciembre de 1985).
DE PAULA, Tabaré: "El tango. Una aventura política y social. 1910-1935". (*Todo es Historia*, Buenos Aires, N° 11, 1968).
DE PAULA, Tabaré: "El tango: una aventura política y social. 1910-1935". (*Todo es Historia*, Buenos Aires, marzo, 1968).
DEL PRIORE, Oscar: *El tango de Villoldo a Piazzolla*. Buenos Aires, Cuadernos de *Crisis*, 1975.
DELLA COSTA, Daniel: "Los Lomuto o el tango al poder". (*Todo es Historia*, Buenos Aires, septiembre 1973).
DELLEPIANE, Antonio. *El idioma del delito*. Buenos Aires, Mirasol, 1967.
DEVOTO, Fernando, Rósoli, G. (editores): *La inmigración italiana en la Argentina*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 1985.
DI NÚBILA, Domingo: *Historia del cine argentino*. Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959. (2 tomos).

Cuando el cine fue aventura. El pionero F. Valle. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1996.
DOSTOIEVSKI, Fedor: *Memorias del subsuelo*. Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968.
DUJOVNE ORTIZ, Alicia: *Eva Perón. La biografía*. Buenos Aires, Aguilar, 1995.
DUVIGNAUD, Jean: *Espectáculo y sociedad*. Caracas, Tiempo Nuevo, 1970.
ELOY MARTÍNEZ, Tomás: *Santa Evita*. Buenos Aires, Planeta, 1995.
ERNIE, Héctor:"Los años 40". (*Clarín*, Buenos Aires, 26/11/90).
ESCARDÓ, Florencio: *Geografía de Buenos Aires*. Buenos Aires, 1968.
ESPAÑA, Claudio (con Calistro, M. y otros): *Reportaje al cine argentino*. Los pioneros del sonido. Buenos Aires, Anesa, 1978.
Medio siglo de cine. Buenos Aires, edit. Abril, 1984.
Luis C. Amadori. Buenos Aires, CEAL, 1993.
ESPINOSA, A.: "Un reportaje inédito a Armando Discépolo". (*El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 8/01/75).
ESTRAZULAS, Enrique: *Carlos de la Púa. La canción de la mugre*. Montevideo, Acali Editorial, 1979.
FACIO HEBEQUER, Guillermo: *Sentido social del arte*. Buenos Aires, La Vanguardia, 1936.
FAIC, Carlos: "Vigencia de Pirandello". (*La Nación*, 10/04/67).
FERNÁNDEZ MORENO, César: *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*. Aguilar, Madrid, 1967.
FERRER, Horacio: *El libro del tango*. (*op. cit.*)
FLORES, Celedonio:*Antología poética (selec. de O. Pelletieri)*. Buenos Aires, ediciones del Sol, 1975.
FLORES, Rafael:*El tango, desde el umbral hacia dentro*. Madrid, Euroliceo, 1993.
FOLINO, Norberto: *Barceló y Ruggierito. Patrones de Avellaneda*. Buenos Aires, CEAL, 1971.
FOPPA, Tito Livio: *Diccionario Teatral del Río de La Plata*. Buenos Aires, Argentores, 1961.
FORD, Aníbal: *Homero Manzi*. Buenos Aires, CEAL, 1971.
FOUCAULT, Michel: *Las redes del poder*. Buenos Aires, Almagesto, 1991.
FRANCO-LAO, Mari: *Tiempo de tango*. Buenos Aires, Anesa, 1977.
FROMM, Erich: *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*. México, FCE, 1956.
GALLO, Blas R.: *Historia del sainete nacional*. Buenos Aires, edit. Quetzal, 1958.
El teatro y la política. Buenos Aires, CEAL, 1968.
GALLO, Ezequiel y FERRARI, Gustavo (editores): *La Argentina del ochenta al Centenario*. Buenos Aires, Sudamericana, 1980.
GALLO, Ricardo: *La radio. Ese mundo tan sonoro*. Buenos Aires, Corregidor,1991.
GAMBINI, Hugo: "Historia del peronismo." (*Primera Plana*, Buenos Aires, serie de notas de 1967).
GARCÍA LORCA, Federico: *Obra Completa*. Buenos Aires, Losada, 1942.

GARCÍA VELLOSO, Enrique: *Memorias de un hombre de teatro*. Buenos Aires, edit. G. Kraft, 1942.
GARIBALDI: *Mi lucha por la libertad*. Buenos Aires, editorial Futuro, 1944.
GERMANI, Gino: *Estructura social de la Argentina*. Buenos Aires, Raigal, 1955.
GESUALDO, Vicente: *Historia de la música en la Argentina. 1852-1900*. Buenos Aires, Edit. Beta, 1961.
"Las bandas militares. El coraje a través del ritmo". (*Todo es Historia*, Buenos Aires, junio de 1978).
GIUSTI, Juan: *Los cafés*. Buenos Aires, CEAL, 1982.
GIUSTI, Roberto: *Visto y oído*. Buenos Aires, Losada,1965.
GOBELLO, José: (con Bossio, J.) *Tangos, letras y letrillas*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1993.
Nuevo diccionario lunfardo. Buenos Aires, Corregidor, 1994.
GODIO, Julio: *La semana trágica de 1919*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1985.
GOLDAR, Ernesto: *El peronismo en la literatura argentina*. Buenos Aires, Freeland, 1971.
GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Interpretación del tango*. Buenos Aires, Albino y Asoc., 1979.
GONZÁLEZ CARBALHO, J.: *Estampas de Buenos Aires*. Buenos Aires, CEAL, 1991.
GRIMBERG, Miguel: *Mario Soffici*, Buenos Aires, CEAL, 1993.
GUEDALLA, Philip: *Argentina Tango*. Buenos Aires, El Ombú, 1933.
GUIBOURG, Edmundo: *Calle Corrientes*. Buenos Aires, Plus Ultra,1974.
"Armando Discépolo de cerca". (*Teatro*, Buenos Aires,TMGSM, año 2, N°3.
GUY, Donna: *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires. 1875-1955*. Buenos Aires, Sudamericana, 1994.
HALL, Stuart & WHANEL, Paddy: *The popular arts*. London, Hutchinson Educational, 1964.
HEINRICH, Annemarie: *El espectáculo en la Argentina. 1930-1970*. Buenos Aires, La Azotea, 1987.
HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan J.: *Imperialismo y cultura*. Buenos Aires, Hachea, 1957.
HORACIO: *Odas*. Buenos Aires, CEAL, 1970.
ÍÑIGO CARRERA, Héctor: *Los años 20*. Buenos Aires, CEAL, 1971.
INZILLO, Carlos: *Queridos Filipipones. Bigrafía de Pepe Arias*. Buenos Aires, Corregidor, 1989.
JARDIEL PONCELA, Enrique: *Exceso de equipaje. Viajes despampanantes*. Edit. Juventud Argentina, 1945.
KAYSER, Wolfgang: *Lo grotesco*. Buenos Aires, Nova, 1964.
KIERKERGAARD, Sören: *Tratado de la desesperación*. Buenos Aires, Rueda, 1960.
KORN, Francis: *Los huéspedes del 20*. Buenos Aires, Sudamericana, 1973.
LACQUANTI, Héctor: *Diccionario biográfico contemporáneo de artistas de la Argentina. T.1: La música*. Buenos Aires, edic. de autor, 1912.

LAMARQUE, Libertad: *Autobiografía*. Buenos Aires, Javier Vergara, 1986.
LIERNUR, Jorge F., Silvestri, G.: *El umbral de la metrópolis*. Buenos Aires, Sudamericana, 1993.
LIMA, Félix: *Entraña de Buenos Aires*. Buenos Aires Solar/Hachette, 1969.
LLANES, Ricardo: *El barrio de Parque de los Patricios*. Buenos Aires, Cuadernos de Buenos Aires, 1974.
LUNA, Félix: *Alvear*, Buenos Aires, Libros Argentinos 1958.
Ortiz. Reportaje a la Argentina opulenta. Buenos Aires, Sudamericana, 1978.
Perón y su tiempo (3 tomos). Buenos Aires, Sudamericana, 1985.
LUJÁN LEIVA, María: "XX Settembre: fiesta y política". (*Todo es Historia*, Buenos Aires, septiembre de 1990).
MAEDER, Ernesto: "Población e inmigración en la Argentina". (En *Argentina. Del 80 al Centenario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980).
MANRUPE, Raúl y PORTELA, María A: *Un diccionario de films argentinos*. Buenos Aires, Corregidor, 1995.
MARAMBIO CATÁN, Carlos: *60 años de tango*. Buenos Aires, Freeland, 1973.
MARCO, Susana y otros: *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires, Eudeba, 1974.
MARECHAL, Leopoldo: *Historia de la calle Corrientes*. Buenos Aires, Paidós, 1967.
MARGA, Iris: *El teatro, mi verdad*. Buenos Aires, Edic. Tres Tiempos, 1983.
MARTÍNEZ CUITIÑO, Vicente: *El café de los Inmortales*. Buenos Aires, Edit. Kraft, 1949.
MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel: *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires, Losada, 1942.
MARTÍNEZ MOIRÓN, Jesús: *Historia de Sadaic*. Buenos Aires, Sampedro edic., 1971.
MASSOTA, Oscar: *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1965.
MATAMORO, Blas: *La ciudad del tango*. Buenos Aires, Galerna, 1970.
MEMORIAS: de Sadaic (de 1941 a 1947)
del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública (1901).
MERCADANTE, Luis: *La colectividad italiana en la Argentina*. Buenos Aires, Alzamor Editor,1974.
MERTENS, Federico: *Confidencias de un hombre de teatro*. Buenos Aires, 1948.
MODERN, Rodolfo E.: *El expresionismo literario*. Buenos Aires, Eudeba, 1972.
MONCALVILLO, Mona. *El último bohemio. Conversaciones con Edmundo Guibourg*. Buenos Aires, Celtia, 1983.
MONNER SANS, José M.: *Pirandello, su vida y su teatro*. Buenos Aires, Losada, 1947.
MORENA, Miguel A.: *Historia artística de Carlos Gardel*. Buenos Aires, Corregidor, 1983.

MUÑOZ, Andrés: *30 vidas de artistas argentinos* (*op. cit*).
Quinquela Martín. Buenos Aires, Edic. del autor, 1958.
NAVARRO, Marysa: *Evita*. Buenos Aires, Planeta, 1994.
NOGUÉS, Germinal: *Buenos Aires, ciudad secreta*. Buenos Aires, Ruy Díaz-Sudamericana, 1993.
NOVATTI, Jorge y otros: *Antología del tango rioplatense*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1980.
OLIVARI, Nicolás: *La musa de la mala pata*. Buenos Aires, Deucalión, 1956.
Mi Buenos Aires querido. Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1966.
ORDAZ, Luis: *El teatro argentino: Armando Discépolo (antología)*. Buenos Aires, CEAL, 1980.
"El grotesco de Armando Discépolo". (*Teatro*. Buenos Aires, TMGSM, año 2, N°3.)
ORGAMBIDE, Pedro y otros: *Enciclopedia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
OREVIO, Helio: *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1992.
ORTEGA Y GASSET, José: *La rebelión de las masas*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1937.
ORTIZ, Mecha: *Mecha Ortiz por Mecha Ortiz*. Buenos Aires, Edit. Moreno, 1982.
PÁEZ, Roxana: "Poeta parroquial, boxeador de salón. Apostillas sobre *El juguete rabioso*". (En: *Orbis Tertius*, La Plata, Centro de Estudios de teoría y crítica literaria, UNLP, N° 2-3-1997).
PEICOVICH, Esteban: *Hola, Perón*. Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1965.
PELLETTIERI, Osvaldo: (editor) *Obra dramática de Armando Discépolo*. Buenos Aires, Eudeba, 1987 (Tomos 1 y 2).
Celedonio Flores. Antología poética. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1975.
PÉREZ AMUCHÁSTEGUI, Antonio J.: *Mentalidades argentinas*. Buenos Aires, Eudeba, 1963.
PERROTTI, Máximo: *Síncopa y contratiempo. Memorias de una editorial musical*. Buenos Aires, Perrotti, 1993.
PERÓN, Juan D.: *Hechos e ideas. XXIV*, Buenos Aires, octubre de 1952.
PERIÓDICOS: *Clarín, Crítica, Democracia, El Cronista Comercial, El Diario, El Laborista, La Nación, La Patria degli italiani, La Prensa, La Razón, La Vanguardia, El Mundo, Noticias Gráficas, Página 12, Tiempo Argentino*.
PESSOA, Fernando: *El libro del desasosiego*. Barcelona, Seix Barral, 1986.
PETIT DE MURAT, Ulyses: *La noche de mi ciudad*. Buenos Aires, Emecé, 1979.
PETTORUTI, Emilio: *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires, Hachette, 1968.
PINTOS, Juan M.: *Así fue Buenos Aires*. Buenos Aires, Coni, 1954.
PIRANDELLO, Luigi: *Seis personajes en busca de un autor*. Buenos Aires, Fabril, 1961.
Enrique IV. Buenos Aires, Fabril, 1961.
PLOTKIN, Mariano: *Mañana es San Perón*. Buenos Aires, Ariel, 1994.

PORTEÑO, Julián: "Hace 48 años que falleció Santo Discépolo". (*Noticias Gráficas*, Buenos Aires, 19/07/54).
POSADAS, Abel: *La cultura popular del peronismo*. Buenos Aires, Cimarrón, 1973.
PUCCIA, Enrique: *Intimidades de Buenos Aires*. Buenos Aires, Corregidor, 1990.
PUJOL, Sergio A: *Las canciones del inmigrante*. Buenos Aires, Almagesto, 1989.
Gardel y la inmigración. Buenos Aires, Almagesto, 1991.
Valentino en Buenos Aires. Los años 20 y el espectáculo. Buenos Aires, Emecé, 1994.
QUATTROCCHI, Diana: *Los males de la memoria. Historia y política en la Argentina*. Buenos Aires, Emecé, 1995.
REQUENI, Antonio: *Cronicón de las peñas de Buenos Aires*. Buenos Aires, Corregidor, 1986.
REVISTAS: *Antena, ¡Aquí está!, Atlántida, Buenos Aires Tango y lo demás, Bambalinas, Buenos Aires Tango, Cantando, Caras y Caretas, Cine Argentino,Claridad, Club de Tango, Comedia, Crisis, El alma que canta, La canción moderna, La Gaceta Musical, La Maga, Maribel, Máscaras, Micrófono, Mundo Argentino, Mundo Peronista, Punto de Vista, Radiolandia, Sintonía, Tango XXI, Todo es Historia.*
RIVERA, Jorge: *Los bohemios*. Buenos Aires, CEAL, 1971.
"Los martinfierristas y su visión nostálgica del tango". (*Clarín*, Buenos Aires, 5/02/87).
ROMANO, Eduardo: *Las letras del tango. Antología. 1900-1980*. Rosario, Fundación Ross, 1989.
"Origen de las letras de tango y sistema sociocultural". (En VV.AA: *Tango tuyo, mío y nuestro*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 1995.
ROMERO, José L.: *Las ideas políticas en Argentina*, Buenos Aires, FCE, 1975.
"Las ideologías de la cultura nacional". (En *La experiencia argentina y otros ensayos*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1980).
con ROMERO, Luis A.(compilación): *Buenos Aires. Historia de 4 siglos*. Abril, Buenos Aires, 1980.
ROCK, David:*El radicalismo argentino, 1890-1930*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1977.
SABATO, Ernesto: *Tango, discusión y clave*. Buenos Aires, Losada, 1963.
SALAS, Horacio: *Conversaciones con Raúl González Tuñón*. Buenos Aires, La Bastilla, 1973.
El tango. Buenos Aires, Editorial Planeta, 1986.
SALDÍAS, José A.: *La inolvidable bohemia porteña*. Buenos Aires, Freeland, 1968.
SANGUIAO, Osvaldo J.: *Troilo*. Buenos Aires, Librería Tomás Pardo, 1995.
SARLO, Beatriz: *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires, Catálogos Editora, 1985.
Una modernidad periférica. Buenos Aires, 1920-1930. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

SCALABRINI ORTIZ, Raúl: *El hombre que está solo y espera*. Buenos Aires, Gleizer, 1931.
SHEINES, Graciela: *Las metáforas del fracaso*. Buenos Aires, Sudamericana, 1993.
SCOBIE, James R.: *Buenos Aires. Del centro a los barrios. 1870-1910*. Buenos Aires, Solar-Hachette, 1977.
SEBRELI, Juan J.: *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires, siglo XX, 1990.
Los deseos imaginarios del peronismo. Buenos Aires, Legasa, 1983.
SEIBEL, Beatriz: "Espectáculo teatral e inmigración en Buenos Aires (1890-1930)". (*Todo es Historia*, Buenos Aires, febrero 1992.)
SHAKESPEARE, William: *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1950.
SIERRA, Luis A.: *Historia de la orquesta típica*. Buenos Aires, Corregidor, 1986.
SIRVEN, Pablo: *Perón y los medios de comunicación (1943-1955)*. Buenos Aires, 1984.
SOLER CANAS, Luis: *Orígenes de la literatura lunfarda*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1965.
"Diccionarios Lunfardos en verso". (*Buenos Aires Tango*, Buenos Aires, enero-febrero 1971.)
SOSA CORDERO, Osvaldo: *Historia de las varietés en Buenos Aires. 1900-1925*. Buenos Aires, Corregidor, 1978.
STILMAN, Eduardo: *Historia del tango*. Buenos Aires, Brújula, 1965.
TÁLICE, Roberto: *Armando Discépolo*. Buenos Aires, A-Z editor, 1986.
100.000 ejemplares por hora. Memorias de un redactor de Crítica. Buenos Aires, Corregidor, 1989.
TALLON, Juan J.: *El tango en su etapas de música prohibida*. Buenos Aires, Instituto Amigos del Libro Argentino, 1959.
TERUGGI, Mario: *Panorama del lunfardo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1974.
TIEMPO, César: *Capturas recomendadas*. Buenos Aires, E.E., 1978.
TORRES, José Luis: *La década infame*. Buenos Aires, edit. de Formación Patria, 1945.
TUÑÓN DE LARA, Manuel (director): *Historia de España, T. IX* ("La crisis de Estado: Dictadura, República, Guerra (1923-1939)". Barcelona, Labor, 1989.
ULANOVSKY, Carlos y otros: *Días de radio*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1995.
VIALE PAZ, César: "Esplendor y ocaso de la revista porteña". (*Lyra*, Buenos Aires, 1959).
Cuentan su vida los teatros porteños. Buenos Aires, ediciones Tres Tiempos, 1983.
VIDAL-NAQUET, Pierre: *Les assassins de la mémoire*. París, La Découverte, 1987.
VIDART, Daniel: *Teoría del tango*. Montevideo, Edic. de la Banda Oriental, 1964.

VILA, Pablo: "Peronismo y folklore: ¿un réquiem para el tango?".(*Punto de Vista*, Buenos Aires, marzo de 1986).

VILARINO, Idea: *Las letras de tango*. Buenos Aires, Schapire, 1965.

VIÑAS, David: *Grotesco, inmigración y fracaso*. Buenos Aires, Corregidor, 1973.

Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia argentina. Buenos Aires, Sudamericana, 1995.

(con MONTALDO, G. y otros): *Yrigoyen, entre Borges y Arlt. Historia Social de la literatura argentina*. Buenos Aires, Contrapunto, 1989.

VV.AA: *Buenos Aires. Tiempo Gardel. 1905-1935*. Buenos Aires, 1967.

VV.AA.: *La Historia del Tango* . Buenos Aires, Corregidor, 1976-1985 (19 tomos).

VV.AA: *El tango. Un siglo de Historia*. Buenos Aires, Editorial Perfil, 1979. (3 tomos)

VV.AA.: *Historia de la literatura argentina* (Tomos 3 y 4). Buenos Aires, CEAL, 1980-1986.

YUNQUE, Álvaro: *La literatura social en la Argentina*. Buenos Aires, Claridad, 1941.

ZAYAS DE LIMA, Perla: *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Buenos Aires, Galerna, 1990.

ZITO LEMA, Vicente: *Conversaciones con Enrique Pichon Rivière. Sobre el arte y la locura*. Buenos Aires, Timmerman Editores, 1976.

Versiones discográficas de las composiciones de Discépolo (Selección)

Tema e intérprete Sello Año

Bizcochito.

Carlos Marambio Catán. Víctor, 1926.

Qué vachaché.

Carlos Gardel. Odeón 1927 (Barcelona).
Odeón 1928.
Julio Pollero y su orquesta
Típica Víctor. Víctor 1928.
Roberto Fugazot. Odeón 1928 (Barcelona).
Juan D'Arienzo (con Carlos
Dante). Electra 1928.
Rosita Quiroga. Víctor 1928.
Tita Merello. Odeón 1960.
Tania (con orquesta de
Armando Lacava). Music-Hall 1961.
Julio Sosa (con orquesta de
Leopoldo Federico). CBS 1961.

Esta noche me emborracho.

Orquesta Típica Víctor. Víctor 1928.
Carlos Gardel. Odeón 1928.
Ignacio Corsini. Odeón 1928.

Osvaldo Fresedo. Odeón 1928.
Juan D´Arienzo (con Carlos Dante). Electra 1928.
Francisco Pracánico. Electra 1928.
Ricardo Tanturi (con Alberto Castillo). Víctor 1942.
Hugo del Carril. Víctor 1946.
Tania (con orquesta de Donato Racciatti). Sondor 1961 (Montevideo).

Chorra.

Orquesta Típica Víctor. Víctor 1928.
Carlos Gardel. Odeón 1928.
Ignacio Corsini. Odeón 1928.
Mercedes Simone. Víctor 1928.
Juan D'Arienzo (con Carlos Dante). Electra 1928.
Alfredo de Angelis (con Julio Martel). Odeón 1946.
Edmundo Rivero (con orquesta de Héctor Stamponi). Philips 1959.
Hugo del Carril (con orquesta de Armando Pontier). RCA 1971.

Malevaje.

Azucena Maizani. Odeón 1928.
Ignacio Corsini. Odeón 1928.
Carlos Gardel. Odeón 1929.
Alina de Silva. Pathé 1930 (París).
Héctor Stamponi. (con Alberto Dranes). Víctor 1947.
Juan Cambareri (con Alberto Casares). Sondor 1949 (Montevideo).
Horacio Salgán (con Ángel Díaz). T.K. 1953.
Edmundo Rivero (con orquesta de H. Stamponi). Philips 1959.
Hugo del Carril. Serenata 1962.
Tania (con orquesta de A. Lacava). Music Hall 1961.
Susana Rinaldi (con orquesta de Roberto Pansera). Madrigal 1972.

Roberto Goyeneche. RCA.
Liliana Vitale (con Lito Vitale). Ciclo 3, 1995.

Soy un arlequín.

Juan D'Arienzo (con Francisco Fiorentino). Electra 1928.
Gómez-Vila. Víctor 1929.
Ignacio Corsini. Odeón 1929.
Azucena Maizani. Brunswick 1929.
Alfredo de Angelis (con Carlos Dante). Odeón 1945.
Tania (con orquesta de A. Lacava). Víctor 1961.
Roberto Goyeneche (con orquesta de Atilio Stampone). Víctor 1973.

Victoria.

Carlos Gardel. Odeón 1929.
Juan D'Arienzo (con F. Fiorentino). Electra 1929.
Francisco Canaro(con Charlo). Odeón 1930.
Roberto Quiroga. Víctor 1944.
Edmundo Rivero. T.K. 1954.

Justo el 31.

Alberto Vila. Víctor 1930.
Tania (con orquesta de Alberto Castellano). Columbia 1930.
Orquesta Típica Víctor (con Carlos Lafuente). Víctor 1930.
Domingo Federico (con Mario Bustos). Víctor 1949.
Francisco Rotundo (con Julio Sosa). Odeón 1953.
Juan D'Arienzo (con Mario Bustos). Víctor 1958.
Raúl Lavié (con Walter Ríos y su orquesta). CBS 1971.

Yira...yira...

Orquesta Típica Víctor (con dúo Gómez-Vila). Víctor 1930.
Carlos Gardel. Odeón 1930.
Ignacio Corsini. Odeón 1930.
Tania (con orquesta de A. Castellano). Columbia 1930.
Ada Falcón (con orquesta de Francisco Canaro). Odeón 1930.
Julio De Caro (con Luis Díaz). Brunswick 1932.
Hugo del Carril. Víctor 1939.
Aníbal Troilo (con Edmundo Rivero). Víctor 1947.
Mercedes Simone (con orquesta de Emilio Brameri). T.K. 1950.
Carlos García y su orquesta. Odeón 1970.
Roberto Goyeneche (con orquesta de Atilio Stampone). Víctor 1973.
Liliana Vitale (con Lito Vitale). Ciclo 3, 1995.
Los Piojos. DBN 1995.

Confesión.

Tania (con orquesta de A. Castellano). Víctor 1930.
(con orquesta de Lucio Demare). Music Hall 1961.
Carlos Gardel (con orquesta de F. Canaro). Odeón 1931.
Alberto Gómez. Víctor 1931.
Pedro Maffia (con F. Fiorentino). Columbia 1931.
Francisco Canaro (con Ernesto Famá). Odeón 1940.
Aníbal Troilo. Víctor 1947.
Edmundo Rivero (con orquesta de Héctor Stamponi). Philips 1959.
Julio Sosa (con orquesta de Leopoldo Federico). CBS 1961.
Hugo del Carril. Odeón 1962.
Virginia Luque (con Trío Contemporáneo). Víctor 1978.
Roberto Goyeneche. M&M 1990.

¡Qué sapa, señor!

Alberto Gómez. Víctor 1931.
Tania (con orquesta de A. Castellano). Columbia 1931.
Ósvaldo Fresedo (con Teófilo Ibáñez). Brunswick 1931.
Alfredo de Angelis (con Julián Rosales). Odeón 1969.

Sueño de juventud.

Alberto Gómez. Víctor 1932.
Carlos Gardel (con Cruz Mateo). Víctor 1932.
Tania. Víctor 1932.
Agustín Magaldi. Brunswick 1932.
Julio De Caro (con Teófilo Ibáñez). Brunswick 1932.
Oscar Alonso (con la orquesta de Carlos García). Odeón 1968.
Horacio Molina. Confluencia 1992.
Antonio Agri (con Lito Nebbia). Melopea 1994.

Carillón de la Merced.

Alberto Gómez. Víctor 1931.
Ignacio Corsini. Odeón 1931.
Orquesta Típica Víctor (con Ernesto Famá). Víctor 1931.
Tania (con la orquesta de A. Castellano). Columbia 1931.
Rodolfo Biaggi (con Jorge Ortiz). Odeón 1941.
Alfredo de Angelis (con Carlos Dante). Odeón 1957.
Edmundo Rivero (con orquesta de H. Stamponi). Philips 1959.

Secreto.

Orquesta Típica Víctor (con Luis Díaz). Víctor 1932.

Ignacio Corsini. Odeón 1932.
Carlos Gardel. Odeón 1933.
Hugo del Carril. Víctor 1941.
Raúl Kaplún (con Reynaldo Arias). TK. 1950.
Edmundo Rivero (con la orquesta de H. Stamponi). Philips 1959.
Tania (con la orquesta de A. Lacava). Music Hall 1961.
Julio Sosa (con la orquesta de Leopoldo Federico). CBS 1961.

Tres esperanzas.

Orquesta Típica Víctor (con Carlos Lafuente). Víctor 1933.
Jorge Vidal. Pampa 1952.
Francisco Canaro (con Eduardo Adrián). Odeón 1960.
Tania (con la orquesta de A. Lacava). Music Hall 1961.
Argentino Ledesma. Odeón .
Ricardo "Chiqui" Pereyra (con la orquesta de A. Pontier). CBS 1978.

Quien más, quien menos.

Alberto Gómez. Víctor 1934.
Alfredo de Ángelis (con C. Dante). Odeón 1953.

Alma de bandoneón.

Alberto Gómez. Víctor 1935.
Roberto Maida (con orquesta de F. Canaro). Odeón 1937.

Cambalache.

Ernesto Famá (con orquesta Víctor). Víctor 1935.
Roberto Maida (con la orquesta de F. Canaro). Odeón 1935.

Juan D'Arienzo (con Alberto Echagüe). Víctor 1945.
Tita Merello (con la orquesta de F. Canaro). Odeón 1956.
Edmundo Rivero (con la orquesta de H. Stamponi). Philips 1959.
Julio Sosa (con la orquesta de L. Federico). CBS 1961.
Caetano Veloso. Philips 1969 (Brasil).
Tania (con orquesta de Carlos Figari). Magenta 1972.
(orquesta de A. Pontier). EmiOdeón 1973.
Susana Rinaldi (con la orquesta de Juan C. Cuacci). Trova 1976.
Libertad Lamarque (con la orquesta de Rodríguez de Hijar). MKS 1979 (México).
Astor Piazzolla (con R. Goyeneche). RCA 1982.
Roberto Goyeneche (con orquesta de Carlos Franzetti). RCA 1985.
Juan M. Serrat. BMG .
Los Cuatro Vientos. Melopea 1995.

Cascabel prisionero.

Tania (con orquesta de la grabadora). Víctor 1937 .

Esperar.

Tania. Víctor 1938.

Melodía porteña.

Tania. Víctor 1938.

Desencanto.

Desencanto (con orquesta de la grabadora). Víctor 1937.

Alberto Marino (con la
orquesta de E. Balcarce). Odeón 1947.
Oscar Alonso. Odeón 1966.
Susana Rinaldi (con la
orquesta de Roberto Pansera). Madrigal 1972.
Oscar Ferrari (con orquesta
de A. Pontier). Music Hall 1975.

Condena.

Tania (con orquesta de la
grabadora). Víctor 1937.
Héctor Mauré. Columbia 1960.
Alberto Marino (con orquesta de
Carlos García). Odeón 1965.

Noche de Abril.

Alberto Gómez. Víctor 1939.
Miguel Montero (con guitarras de
los Hermanos Castro). Odeón, 1961.
Nelly Omar. Magenta.

Tormenta.

Francisco Lomuto (con Jorge
Omar). Víctor 1940.
Tania (con orquesta de la
grabadora). Víctor 1937.
Rubén Juárez (con orquesta de
Armando Pontier). Odeón 1972.

Martirio.

José Basso (con Jorge Durán).
Odeón, 1950.
Roberto Goyeneche (con la
orquesta de Raúl Garello). Víctor 1981.
Liliana Vitale (con L.
Vitale). Ciclo 3, 1995

Infamia.

Juan D'Arienzo (con Héctor Mauré). Víctor 1941.
Floreal Ruiz (con F. Rotundo). Odeón 1953.
Edmundo Rivero (con la orquesta de H. Stamponi). Philips 1959.
Tania (con la orquesta de D. Racciati). Sondor 1961 (Montevideo).

Uno.

Aníbal Troilo (con A. Marino). Víctor 1943.
(con Jorge Casal). TK 1952 .
Osvaldo Fresedo (con Oscar Serpa). Víctor 1943.
Libertad Lamarque (con la orquesta de Mario Maurano). Víctor 1943.
Tania (con la orquesta de la grabadora). Odeón 1943.
Francisco Canaro (con C. Roldán). Odeón 1943.
Juan D'Arienzo (con H. Mauré). Víctor 1943.
Carlos Acuña (con la orquesta de Rodolfo Biaggi). Odeón 1944.
Alberto Gómez. Víctor 1944.
Hugo del Carril (con la orquesta de Atilio Bruni). Víctor 1945 (México).
Julio Sosa(con la orquesta de A. Pontier). CBS 1957.
Edmundo Rivero (con H. Stamponi). Philips 1959.
Atilio Stampone (con Héctor Petray). Microfón 1960.
Astor Piazzolla (con Daniel Riolobos). RCA 1962.
Argentino Ledesma (con orquesta de Jorge Dragone). Odeón 1963.
Mercedes Simone (con la orquesta de E. Brameri). H y R 1966.
Roberto Goyeneche. RCA 1969.
Osvaldo Pugliese (con Abel Córdoba). Odeón 1976.

Francisco Llanos (con la
orquesta de Pascual Mamone). Odeón 1977.
Martha Duggan (con la orquesta
de Osvaldo Requena). Studio Records 1979.
Mariano Mores (con Carlos
Acuña). EMI 1992.

Canción desesperada.

Libertad Lamarque (con la
orquesta de Alberto Malerba). Víctor 1945.
Miguel Caló (con Raúl
Iriarte). Odeón 1945.
Domingo Federico (con
Carlos Vidal). Víctor 1945.
Aníbal Troilo (con A. Marino). Víctor 1945.
Francisco Canaro (con Nelly
Omar). Odeón 1946.
Susana Rinaldi (con la
orquesta de R. Pansera). Madrigal 1972.
Roberto Goyeneche (con la
orquesta de A. Stampone). Víctor 1973.
María Graña (con la orquesta
de Martín Darré).

Sin palabras.

Libertad Lamarque (con la
orquesta de A. Malerba). Víctor 1945.
Osvaldo Fresedo (con O.
Serpa). Víctor 1946.
Aníbal Troilo (con A. Marino). Víctor 1946.
Francini-Pontier (con A.
Podestá). Víctor 1947.
Osvaldo Pugliese (con Alberto
Morán). Odeón 1947.
Edmundo Rivero (con H.
Stamponi). Philips 1959.
Susy Leiva (con la orquesta
de M. Darré). Odeón 1964.
Oscar Alonso. Odeón 1968.
Hugo del Carril (con la
orquesta de O. Requena). Microfón 1976.
Roberto Goyeneche. RCA 1978.

Susana Rinaldi (con la
orquesta de Julián Plaza). Phonogram 1979.
María Graña (con Sexteto
Mayor). DBN 1996.

El Choclo.

Libertad Lamarque (con la
orquesta de H. Stamponi). Víctor 1948.
Aníbal Troilo (con R. Berón). TK 1952.
Charlo. Odeón 1952.
Alberto Castillo. Odeón 1953.
Tita Merello (con la orquesta
de C. Figari). Odeón 1954.
Tania (con la orquesta de
D. Racciati). Sondor 1961 (Montevideo).
Nelly Vázquez (con A.DiPaulo). Embassy 1976.
Susana Rinaldi (con J.C.
Cuacci). Trova 1976.
Milva. TK. 1993.

Cafetín de Buenos Aires.

Aníbal Troilo (con E.
Rivero). Víctor 1948.
Tania (con la orquesta
de H. Stamponi). Víctor 1948.
Osvaldo Fresedo (con Osvaldo
Cordó). Víctor 1948.
Astor Piazzolla (con Fontán
Luna). Odeón 1948.
(con Héctor de Rosas). CBS 1962.
(con Roberto Yanés). CBS 1964.
Mariano Mores (con Enrique Lucero).
Odeón 1957.
Edmundo Rivero (con la
orquesta de H. Stamponi). Philips 1959.
Hugo del Carril. Odeón 1967.
Miguel Caló (con A. Marino). Odeón 1967.
Roberto Goyeneche. Víctor 1968.
Juan Carlos Baglietto. EMI 1993.

Mensaje.

Aníbal Troilo (con R. Berón). TK. 1953.
Roberto Goyeneche. RCA 1968.

Fangal.

Edmundo Rivero (con la
orquesta de H. Stamponi). Philips 1959.
Tania (con la orquesta de
Carlos Figari). Magenta 1972.
Rubén Juárez (con orquesta de
Raúl Garella). Odeón 1982.

Andrajos.

Tania (con la orquesta de
Lucio Demare). Music Hall 1961.
Rodolfo Biagi (con Hugo
Duval). Columbia 1961.
Tita Merello (con la orquesta
de Carlos Figari). Odeón 1964.

Índice Onomástico

A

Abbot, Bud: 245.
Acchiardi, Pablo: 60.
Aguilar, José M.: 150.
Alberti, León: 165; 267.
Alcaraz, Julio: 338.
Aldás, Luis: 281.
Alemán, Oscar: 221.
Alfonso XIII: 113; 178; 181.
Aloé, Carlos: 342.
Alonso, Arturo: 111.
Alonso, Basilio: 175.
Alvarez Quintero, Joaquín: 212.
Álvarez, Luis M.: 133.
Alvear, Marcelo T. de: 147; 203; 222; 277.
Amadori, César L.: 158-159; 174; 196-197; 210; 228; 230-232; 257; 259-260; 290; 303.
Ameghino: 44.
Anchorena, Los: 119.
Andreiev, Leónidas: 77.
Antoine, André: 37.
Antonio Méxican (véase Fernández Rodríguez, Antonio).
Antonio, Jorge: 322.
Apold, Raúl A.: 308; 324-327; 329; 332-336; 338; 340; 342.
Arata, Luis: 69; 76; 100; 129-130; 230-231.
Arata-Símari, Franco, compañía de: 68.
Argentinita, La: 116.
Argüelles, Carlos: 117.
Arias, Pepe: 101; 141; 183; 210; 228; 231-232; 237; 258-259; 338.
Arlt, Roberto: 153; 206-207; 236.
Armani, Eduardo: 268.
Arneodo, Ana: 249.
Arolas, Eduardo: 53; 95.
Arrieta, Santiago: 197; 329.
Atucha, Los: 119.
Azcárrega, Emilio: 286.

B

Bachicha (Juan B. Deambroggio): 219.
Baker, Josephine: 171; 221.
Bakunin, Mikjail: 49.
Balbín, Ricardo: 334-335.
Banni, Miguel: 263.
Barbieri, Guillermo D.: 150.
Barcia, José: 136; 141; 253; 311; 318.
Barret, Rafael: 49; 111.
Bates, Héctor: 204.

Bates, hermanos: 168; 225.
Battistella, Mario: 193.
Battaglia, Guillermo:41-42; 46; 58.
Baudelaire, Charles: 54.
Bayón Herrera, Luis: 171; 249.
Bécquer, Adolfo: 206.
Bedoya, Eduardo: 230.
Bella Otero, La: 32; 115.
Bellocq, Adolfo :49.
Belluci, Héctor: 27.
Benard, Mario:161-163; 173; 239; 276-278; 280-281; 284-285; 295; 300; 302.
Benavente, Jacinto: 212.
Berkeley, Busby: 190.
Berlin, Irving: 168.
Bernard, Jean Jacques: 150; 338.
Berón, Raúl: 319; 337.
Bertolé, Emilia: 76; 122.
Bianco, Eduardo: 219.
Bianchi, Edmundo: 93.
Bidart, Carlos: 211.
Blackie (Paloma Efrom): 295; 306.
Blasco, Armando: 227.
Blanco, Félix: 65.
Blasco Ibáñez, Vicente: 292.
Blixen Ramírez, José P.: 93-94.
Blum, León: 219.
Bolla, Nino: 209.
Bonaparte, Napoleón: 198.
Bontempelli, Massimo: 78.
Borbones: 181.
Borel, Fernando: 247.
Borges, Jorge L.: 51; 137; 306.
Borlenghi, Ángel: 336.
Bosco, Don: 198.
Botana, Natalio: 71; 146-147; 230.
Botazzi, Adolfo: 79; 131.
Botta, Antonio: 183.
Bozán, Olinda: 65; 82.
Bozán, Sofía: 150-151; 171; 200; 210; 232.
Brown, Frank: 26; 32.
Buccini, Eduardo: 188.
Buñuel, Luis: 301.
Burke, Billie: 243.

C

Cadícamo, Enrique: 104; 172; 174; 204-205; 220; 264; 267; 270.
Caggiano, Américo: 227; 282.
Calki (Raimundo Calcagno): 244; 304; 306.
Callahan, R.: 195.
Calvo, Ricardo: 212; 215.
Campolo, Victorio: 198.
Canaro, Francisco: 87; 94; 120; 151; 158; 166-169; 172; 183; 186; 188-189; 210; 239; 265; 267-268; 270; 276; 289; 301; 305.
Cantero, Pepita: 135.
Cantinflas: 281; 286; 292; 303.
Caplán, Marcos: 108; 183; 234; 275.
Capra, Frank: 259.
Carabelli, Adolfo: 228.
Carbalho, Nico: 263.
Carbonell, Néstor: 284.
Carcavallo, Pascual: 63; 77; 80-81; 85; 87; 97; 109; 315.
Carlo, Hermanos: 25-26.
Carnera, Primo: 198.
Carriego, Evaristo: 42; 47; 180.
Caruso, Enrico: 114; 158.
Casal, Jorge: 337.
Casaravilla, Carlos: 249.
Casaux, Roberto: 41; 46; 58-60; 75; 99
Castelnuovo, Elías: 51; 205.
Castell, Alfredo: 287.
Castellano, Alberto: 165; 266.
Castillo, Alberto: 306.
Castillo, Cátulo: 55-56; 91; 94; 98; 105; 154; 204; 263; 276; 305; 310; 321; 342.
Castillo, Ramón: 251; 273.
Castriota, Samuel: 89.
Castro, Américo: 79.
Catá, Rosa: 82; 129
Caviglia, Orestes: 149; 242; 338-339.
Cavour, conde de: 15.
Centeya, Julián: 244-245; 264; 295; 299.
Césari, Mario: 300.

Cioran, E.M.:153.
Climent, Tito: 254.
Closas, Alberto: 329.
Colbert, Claudette: 246.
Contreras, Rosita: 234; 236; 275.
Contursi, José M.: 264; 267; 305.
Contursi, Pascual: 89; 167.
Cordisco, Alfredo: 287.
Cordó, Osvaldo: 306
Córdoba, Irma: 243; 295.
Corsini, Ignacio: 112; 151; 210.
Cortez, Juan: 184.
Costello, Lou: 245.
Couselo, Jorge M.: 118.
Croce, Benedetto: 52.
Cruz, Celia: 285.
Cuatrecasas, Juan: 341.
Cuestas, Domingo: 105.
Cuestas, Miguel: 105.
Cunil Cabanellas, Antonio: 320.

CH

Champfleury, R.: 171.
Chaplin, Charles: 62; 94; 123; 138; 244.
Charlo (C.J. Pérez de la Rieestra): 168; 264; 304.
Chautemps, F.: 198.
Chéjov, Anton: 43; 79.
Chevalier, Maurice: 219.
Chiarelli, A.: 78.
Chinolo, José: 34.
Chopin, Federico: 164; 214; 265; 286-287.
Christensen, Carlos H.: 311.
Christie, Agatha: 292.

D

D'Arienzo, Juan: 112; 236; 240; 271.
D'Annunzio, Gabrielle: 42; 78-79.
Dabini, Atilio: 78.
Danesi, Mario: 67; 76; 179.
Dante, Carlos: 112.
Daren, Nélida: 314.
Darío, Rubén: 26; 32; 42.
Daudet, Alfonse: 311.
Davis, Dora: 106.
de Angelis, Alfredo: 263.
de Aragón, Ofelia: 214.
De Bassi, Arturo: 210.
De Caro, Julio: 120; 135; 168-169; 174; 209-210; 239; 264.
de Córdova, Arturo: 281; 292; 303-304; 306.
de Cherpino, José: 296.
de Filippo, Eduardo: 78.
De Forrest, Lee: 166.
de la Fuente, Ernesto: 133.
de la Púa, Carlos ("Malevo Muñoz"): 121; 208; 266.
de los Hoyos, Raúl: 158.
de Luque, Carmen: 34
De Luque, Juan: 24.
De Luque, Luisa: 23-24; 26; 28-36; 44; 342.
de Nava, Arturo: 166.
de Paoli, Carlos: 61.
de Rosa, Rafael: 45; 55-59.
de Rosa, Teresa: 36; 43; 56; 74; 80; 97; 110; 126; 129.
de Rosas, Héctor: 306.
de Silva, Alina: 219.
de Soussens, Charles: 42.
de Zavalía, Alberto: 33.
Deamici, Carlos: 111.
Defilippis Novoa, Francisco: 55; 77.
del Campillo, Elsa: 249.
del Carril, Hugo: 249; 256-257; 286; 292; 329.
del Cioppo, Crisanto: 29.
del Ponte, Clementino: 29
del Río, Dolores: 190; 292.
Delfino, Enrique: 265.
Delgado, Mecha: 93.
Desbarnats, León: 43.
Di Lorenzo, Tina: 32.
Di Sarli, Carlos: 121; 136; 240; 264.
Di Tata, J.: 29.

Di Yorio, Rafael: 130-131.
Díaz, Raquel A.: 291-293; 295.
Dickmann, Enrique: 238; 240.
Discépolo, Amalia: 26.
Discépolo, Antonio: 18; 30.
Discépolo, Armando: 26; 28-31; 70; 72-84; 91; 94; 96-101; 103-107; 110; 126-132; 139; 146; 149; 168; 177; 179; 184; 187-190; 192-193; 195; 206-207; 209; 218; 229-230; 256-258; 275; 292; 297-298; 305; 311; 322; 325; 342.
Discépolo, Luis E.: 292.
Discépolo, Otilia M.:28; 31; 34; 36; 61; 80; 110; 126; 325; 342; 343.
Discépolo, Rodolfo: 28; 31; 34; 61; 80; 126; 325; 342.
Discépolo, Santo: 15-29; 30; 37; 43-44; 46; 73; 91; 94; 98; 100-101; 108; 144; 149; 169; 189; 241; 279; 298; 301; 341.
Divis, Carmen: 115; 117; 128.
Dominicis, L.: 340-341.
Donato, Edgardo: 169; 209.
Dostoievski, Fedor M.: 49; 67; 103; 107; 153; 198; 207.
Duarte de Perón, Eva: 275; 307; 322-326; 328; 333-336; 342.
Duarte, Juan: 323.
Ducasse, Francisco: 42.
Duciel, Yeya: 306.
Duckos, Zoe: 314.
Dumas, Alejandro: 19.
Duse, Eleonora: 37.
Duval: 332.

E

Edison, Thomas A.: 26.
Eichelbaum, Samuel: 77; 130.
Estol, Horacio: 74.
Elliot: 143.
Expósito, Homero: 310-311.
Expósito, Virgilio: 310.

F

Facio Hebequer, Guillermo: 49-54; 62-63; 65; 72; 74; 76; 89; 107; 129; 144; 179; 232; 260; 320.
Fairbanks, Douglas: 85.
Falcón, Ada: 106; 151.
Famá, Ernesto: 197; 210; 229.
Farkas, J.: 190; 195; 273; 296.
Farrell, Edelmiro J.: 273.
Faust Rocha, Miguel: 132.
Favaro, Ulises: 93; 98.
Félix, María: 281; 283; 291.
Fernández, Macedonio: 301.
Fernández Rodríguez, Antonio: 113; 116-119.
Ferrer, Aurelia: 65.
Fiaschi, César: 166.
Filiberto, Juan de Dios: 53-54; 88; 132; 136-138; 239; 251; 276; 342.
Firpo, Luis Ángel: 264.
Firpo, Roberto: 113; 119; 135.
Flaubert, Gustave: 191.
Flores, Celedonio: 89; 104; 112; 154; 166; 174.
Fodrá: 116.
Folco, Mario (Mario Sozio): 45; 55-58; 64-65; 68-69; 259.
Fontaina, Roberto: 186.
Foriasteri, Vicente: 67.
Fornarina, La: 115.
Francis, Kay: 190.
Franco, Eva: 329.
Franco, Juan: 40.
Franco, Rodolfo: 188.
Frégoli, Leopoldo: 26; 32.
Fresedo, Osvaldo: 113; 119-120; 165; 180-181; 239; 268; 270; 276; 306.
Frondizi: 334.

G

Gabaldón, Jesús: 286; 294; 310.
Gadé, Analía: 314.

Galasso, Norberto: 61; 78; 324.
Gálvez, Manuel: 45.
Galiffi, Juan: 198.
Gandolfo, Luis: 211; 220.
Gangloff: 129.
Gantillón, Simón: 131.
Garbarini, Nelly: 263.
García Buhr, Arturo: 338
García Jiménez, Francisco: 70; 89; 105; 135; 146; 254; 295; 310.
García Lalane, Eduardo: 27.
García Lorca, Federico: 206; 212; 222.
García Ramos, Roberto: 249.
García Sanchiz, Federico: 212.
García Velloso, Enrique: 103; 188-189.
Gardel, Carlos: 89; 94; 98; 106; 112; 119-120; 143; 146; 150-151; 158; 163; 166-167; 170-172; 180; 209; 212; 216; 219; 280; 321.
Garibaldi, Giuseppe: 15-16; 18.
Garzon, Julio: 170.
Garzón, René: 235-236.
Gauthier, La: 116.
Gershwin, George: 187.
Ghioldi, Américo: 39
Ghiraldo, Alberto: 49; 55; 57.
Giménez, Samuel: 179.
Gobbi, Alfredo E.: 48.
Gobello, José: 103;
Goebbels, Josef: 326.
Gola, José : 98-99; 230.
Gómez, Alberto: 141; 151; 195; 246; 276; 338.
Gómez Bao, Miguel: 65-66; 179; 188; 243.
Gómez Carrillo, Enrique: 116.
Gómez Cou, Santiago; 304.
Gómez-Vila, dúo: 141.
González Castillo, José: 42; 55-57; 89; 91; 94; 103; 130; 168; 204; 238; 272.
González Pulido, Andrés: 230.
González Tuñón, Raúl: 52; 142; 199; 215-216.
Gorki, Máximo: 43.
Goyeneche, Roberto: 272.
Grassi, Tito: 263.
Greco, La: 116.
Guattelli, Camila: 24.
Guibourg, Edmundo: 40; 75-76; 166.
Guillén, Luis: 296-297.
Gutiérrez, Fermín Estrella: 39.
Guzmán, Alejandro: 281.
Guzmán, Gloria: 171; 242-243.

H

Hargreaves, Francisco: 24; 27; 29.
Heinrich, Annemarie: 231.
Hermanas Celinda, Las: 117.
Herzoc, F.: 190; 194; 273; 296.
Hicken, Ricardo: 190; 195.
Horacio: 307.
Hugo, Víctor: 42.

I

Ibáñez, Teófilo: 181.
Ibsen, Henrik: 77.
Iglesias, Pepe: 329.
Imbert, Aníbal: 276.
Imperio, Pastora: 116.
Ingenieros, José: 42.
Insausti, Tito: 131.
Irigoyen, Julio: 99.
Irusta, Agustín: 292.

J

Jardiel Poncela, Enrique: 262.
Johnson, Rosemarie: 290.
Jolson, Al: 166; 190; 284.
Justo, Agustín P.: 149; 190; 201; 203.
Justo, Juan B.: 146.

K

Kastcher, A.: 190.
Kierkegaard, Soren: 206.
Korn, Julio: 204; 302.

L

Lamadrid, J.C.: 262
Lamarque, Libertad: 197; 202; 228-229; 270; 276; 288; 301-302; 323; 338.
Lamas, Carmen: 162.
Lara, Agustín: 278; 281-283.
Larraechea, Antonio: 119.
Le Bretón, Tomás: 222.
Le Pera, Alfredo: 161-163; 193.
Lecuona, Ernesto: 284.
Ledesma, Amanda: 234; 236; 280; 292.
León, Valeriano: 212.
Linyera, Dante: 110; 206.
Linnig, Samuel: 89.
Liszt, Franz: 265.
Lococo, Clemente: 105.
Lomuto, Francisco: 169; 210; 239; 261; 276.
Lonardi, Eduardo: 239.
López Buchardo, Carlos: 188.
Luciano, Amalio: 115.
Luciano, Isabel: 115-116; 120; 128; 296.
Luciano, Luis: 128; 340-342.
Lugones, Leopoldo: 50; 147.
Luna, Fontán: 306.
Lusiardo, Tito: 67; 162; 179-180; 249.
Luz, Aída: 295.
Lynch, Ana M.: 257.

M

Maffia, Pedro: 287.
Magaña, Ángel: 132.
Maggi, Diana: 313; 317.
Magiante, Juan: 76; 82; 98;
Maida, Roberto: 105; 120.
Maizani, Azucena: 105-107; 110; 118-119; 120; 136-138; 151; 161; 169; 202; 209-210.
Malerba, Alfredo: 288; 290.
Maliante, Ermete: 311.
Malraux, André: 73.
Manrique: 83.
Mantovani, Juan: 39.
Manzi, Homero: 204; 221; 230; 239; 248; 261; 267; 276-281; 284-285; 295; 307; 317-319; 321.
Marambio Catán, Carlos: 87-88; 170; 301-302.
Mareco, Juan Carlos (Pinocho): 313.
Marechal, Leopoldo: 39; 324.
Marga, Iris: 288.
Mari-Chelo: 117.
María La Vasca: 27.
Mariani, Roberto: 52; 205.
Marín, Gloria: 294.
Marino, Alberto: 270.
Maritornes, Manuela: 253.
Marquina, Eduardo: 215.
Marshall, Niní: 259; 273.
Martín, Quinquela: 50; 53; 56; 342.
Martínez, Alberto: 288; 294; 310.
Martínez Allende, Francisco: 67; 98.
Martínez Cuitiño, Vicente: 130.
Martínez Estrada, Ezequiel: 205.
Martínez Payva, Claudio: 60.
Martínez Sierra, L.: 212.
Marx, Carlos: 206.
Marx, Hermanos: 245.
Mary, Felisa: 79.
Matos Rodríguez, Gerardo H.: 103.
Maupassant, Guy de: 65; 188.
Maura, Lalo: 296.
Maurano, Mario: 270.
Mauré, Héctor: 271.
Mayochi, Enrique: 38.
Meaños, Manuel: 258.
Meller, Raquel: 114; 116; 189.

Membrives, Lola: 212; 264; 327-328.
Menasché, Marcelo: 258.
Méndez, Margarita: 296.
Menéndez, Benjamín: 334.
Mentasti, Ángel: 196-197; 232; 234-235; 242; 258.
Mentasti, Atilio: 234.
Merico, Salvador: 87-88; 91; 94.
Merello, Tita: 111; 202; 291; 310; 329.
Mérimée, Próspero: 189.
Mertens, Federico: 45; 55; 57.
Mestroni, Valentín: 38.
Mexican, Les: 117.
Miranda, Amelia: 319.
Miranda, Osvaldo: 249; 289; 300; 313; 319-320; 338; 341-342.
Misraki, Paul: 261.
Mistinguett: 219; 221.
Mitre, Bartolomé: 23.
Moglia Barth, Luis: 234-235; 249.
Molar, Ben: 264.
Momplet, Antonio: 303-304.
Monner Sans, José María: 79; 207.
Montaner, Rita: 284.
Moock, Armando: 130.
Moral, Barry: 247.
Moré, Benny: 285
Moreno, Zully: 159; 257-259; 303; 323; 329.
Morera, Eduardo: 166.
Moreno, Clemente: 194.
Mores, Mariano: 129; 164; 253; 265-268; 276; 288; 290-291; 305-308; 325.
Morganti, Carlos: 79.
Much, Eduard: 246.
Muiño, Enrique: 329.
Muñoz Azpiri, F.: 275.
Muñoz, Andrés: 36; 63; 109; 160; 241.
Mur, Choly (Ana Fernández): 128; 231; 249; 295.
Murúa, Pablo A.: 243-244.
Murúa, Hermanos: 242.
Murguer, Henri: 54.
Murray, Inés: 166.
Mussolini, Benito: 147.

N

Navarro, Fanny: 324; 329.
Negrete, Jorge: 293; 296.
Niccodemi, Darío: 79; 130.
Nietzsche, Federico: 154; 206.
Nijenson, Miguel: 289.
Noble, Roberto: 238.
Nordeau, Max: 40.

O

Ocampo, Victoria: 122.
O'Connor, Elsa: 179.
Ochoa, Fernando: 188; 210.
Ojeda, Mario: 37.
Olivari, Carlos: 295.
Olivari, Nicolás: 52; 205; 321; 344.
Oliveira Salazar, Antonio: 216.
Olivier, Aída: 296.
Omar, Nelly: 310.
Onitúa, Fanny: 281.
Ortiz Tirado, Alfonso: 281.
Ortiz, Ciriaco: 239.
Ortiz, Mecha: 242; 310-311.
Ortiz, Roberto M.: 242.
Otero, Esperanza: 281.
Oyhanarte, Horacio: 162.

P

Pacheco, Carlos M.: 42; 76.
Padula, Vicente: 280.
Pagano, Angelina: 130.
Pagnol, Marcel: 131.
Palacio, Lino: 253.
Palazzo, Juan: 49.
Palitos, Pablo: 117.
Pallas, Horacio: 211.
Palmero, Esperanza: 75; 122.
Panizza, Gracioso: 29.
Panizza, Héctor: 146.

Pardo, Mario: 117-118.
Parravicini, Florencio: 41; 45; 58-59.
Passano, Mario: 129; 317.
Payró, Roberto: 40.
Pécora, José: 120.
Pelay, Ivo: 158; 165; 173; 183; 188-189; 268.
Pelletieri, Osvaldo: 269.
Pérego: 29.
Perelli, Mario: 76.
Perichón, Anita: 188.
Perina, Emilio: 318.
Perón, Juan D.: 238-239; 273; 275-277; 292; 297-298; 307-308; 319-323; 325-331; 333; 335-336; 338; 341-342.
Perrotti, Alfredo: 238.
Perrotti, Máximo: 302.
Petit de Murat, Ulyses: 80; 248.
Petrone, Francisco: 121; 338.
Pettoruti, Emilio: 49; 138.
Peyret, Marcelo: 82-83.
Piana, Sebastián: 204; 221.
Piazzolla, Astor: 268; 306.
Picasso, Pablo: 138.
Pichon Rivière, Enrique: 310; 320.
Pintos, Fidel: 296.
Pirandello, Luigi: 52; 78-79; 81; 154; 211; 227; 275.
Pirovano, Héctor: 94; 108; 143; 302.
Pizarro, Manuel: 170; 209; 219; 277.
Pizarro, Salvador: 219.
Podestá, Blanca: 40; 60; 65; 72; 85; 96; 264.
Podestá, Pablo: 36-37; 52; 106.
Poli, Manuelita: 56.
Pomés, Carmen: 302.
Porter, Julio: 304; 311; 325; 327; 332.
Porter, Cole: 168.
Powell, Dick: 190.
Pracánico, Francisco: 134; 136; 236.
Primo de Rivera, Miguel: 110; 147; 181.
Príncipe de Gales: 73; 169.
Puccini, Giacomo: 265.
Puelman, Julio: 184.
Pugliese, Osvaldo: 240; 276.

Q

Quijano, Hortensio: 336.
Quintana, Mercedes: 188.
Quirín, Eduardo: 35.
Quiroga, Camila: 33.
Quiroga, Rosita: 106; 111; 202.

R

Rada, Ray (Raimundo Radaelli): 159.
Ramírez, Pedro P.: 273; 274; 277.
Ramírez, José: 67; 162-163.
Ramírez, Octavio: 135; 152; 175.
Ramón y Cajal, Santiago: 206.
Rasimi, Madame: 77; 105.
Razzano, José: 94; 120; 122; 172; 276; 295; 304; 342.
Rega Molina, Horacio: 324.
Remón, Agustín: 188.
Riccio, Gustavo: 51.
Riganelli, Agustín: 49; 51; 53; 76; 192; 260.
Rimbaut-Demont: 171.
Rinaldi, Hermanos: 26.
Rivas Rooney, Octavio: 223-224.
Rivero, Edmundo: 272; 306; 337.
Riverol, Ángel: 150.
Rizza, Gladys: 184; 296.
Roca, Julio: 201.
Rodríguez Lesende, Antonio: 227.
Roldán, Luis: 270.
Román, Alita: 230.
Romeo, Andrés: 210.
Romero, Manuel: 89; 104; 159; 171; 228; 316.
Roncallo, José Luis: 26-27; 29; 301.
Root, Elihu: 32.
Rosani, Argentino: 279.
Rosemberg, Julio: 267.
Rosich, Salvador: 60.

Rotoli, Donato: 32.
Ruiz , Floreal: 264.
Rufino, Roberto: 264.

S

Saborido, Eduardo: 48.
Sacco, Nicola: 143.
Saldías, José A.: 60; 66; 76; 86-87; 101.
Saldías-Ramírez, Compañía: 98.
Salgari, Emilio: 20; 39; 43.
Salvador, Consuelo: 211.
San Martín, José de: 198.
Sánchez Aurora: 263.
Sánchez Sorondo, Matías: 238; 322.
Sánchez, Florencio: 40; 42; 55; 77.
Sand, George: 214.
Sandrini, Luis: 228; 237; 291-292; 302; 329.
Santa Cruz, Abel: 249; 292; 325; 327; 332.
Sarmiento, Domingo F.: 20; 68.
Sarrasani: 198.
Sartre, Jean Paul: 269.
Saslavsky, Luis: 260; 306.
Serpa, Oscar: 270.
Scalise, Eduardo (Lalo): 136; 202; 210-211; 213; 220; 287; 310.
Scott Fitzgerald, Francis: 150.
Scott Fitzgerald, Zelda: 150.
Schliepper, Carlos: 243.
Schonfeld, P.: 202.
Schopenhauer, Arthur: 103; 154; 198; 208.
Shakespeare, William: 39; 42; 83; 206; 324.
Sheriff, Cedric: 132.
Sierra, Luis A.: 270.
Silano, Carmen: 18; 30.
Silano, Carmen (h.): 34.
Silva: 29.
Silva Valdés, Fernán: 132.
Simone, Mercedes: 106; 119; 187; 202; 284.
Singerman, Berta: 122; 149.
Singerman, Paulina: 85; 246-247.
Soffici, Mario: 76; 98-99; 196-197; 229; 234; 250; 260.
Sofovich, Manuel: 161-163.
Solá, Margarita: 179; 184.
Soldi, Raúl: 260-261.
Solís, Alba: 319; 336; 339; 342.
Sorel, Cécile: 219.
Soria, Enrique: 76.
Soria, Ezequiel: 77
Spinetto, David: 30.
Sportelli, Aída: 128-129.
Stagnaro, Santiago: 53.
Stamponi, Héctor: 280-282; 292; 305-306.
Stavisky, Sacha: 198-199.
Storni, Alfonsina: 122.
Stravinski, Igor: 138.
Strindberg, August: 77.
Suárez del Solar, Luis: 291.

T

Tálice, Roberto: 62; 71-74; 85; 88; 120-121; 125; 206; 242.
Tania (Ana Luciano Divis): 62; 113-132; 134; 144-147; 149-151; 158-159; 161-165; 167; 173-175; 178; 180; 184; 187; 189; 192-195; 202-203; 208-223; 225; 234; 238; 243; 245-247; 251-252; 254-256; 261; 264-265; 267; 270-271; 276-278; 280-283; 285-286; 288-297; 300; 304-306; 310; 319; 321-322; 325; 335-336; 339-343.
Tesada, Ángela: 60-61; 98; 184.
Thamar, Thilda: 290.
Thorry, Juan C.: 183.
Tiempo, César: 52; 212; 264; 311.
Tinayre, Daniel: 229-230.
Tolstoi, León: 49; 77; 132.
Torterolo, H.: 29.
Torterolo, Hortensia: 101.
Trío Mores: 265.

Trío Palos: 117.
Troilo, Aníbal: 211; 227; 232; 240; 255; 263-264; 267-268; 270; 287; 306-307; 318-319; 337; 342.
Troilo, Felisa: 211.
Troilo, Zita de: 318-319; 342.
Tucci, Terig: 266.

U

Urbino, J.: 284.
Uriburu, José F.: 146-147; 181; 238.
Urquiza, José de: 170.

V

Vacarezza, Alberto: 77; 89; 103; 137; 342.
Vainicoff, Bernardo: 39
Valdivia, Pope: 119.
Valenti, Roberto: 298.
Valentino, Rodolfo: 94; 123; 130.
Valverde, Salvador: 290.
Valle Inclán, Ramón del: 80; 241.
Valle, Federico: 166-167.
Vanzetti, Bartolomeo: 143.
Vardaro, Elvino: 211.
Varela, Héctor: 227.
Vargas, Ángel: 264.
Vargas, Pedro: 281.
Varna, Monsieur: 171.
Vázquez, José: 76; 85; 88; 246.
Vázquez Vigo, José: 246.
Vedani, César: 239; 290-291; 300.
Vehil, Juan: 206.
Vehil, Luisa: 230.
Vehil, Paquita: 230.
Velázquez, Diego: 102.
Ventura, Ray: 219; 261.
Verdi, Giuseppe: 17; 27.
Verne, Julio: 39.
Viale, Luis: 21; 143-144.
Víctor Manuel, Rey: 15; 16.
Vignoli, Alicia: 159; 231-232.
Vigo, Abraham: 49; 52; 74; 130.
Vila, Alberto: 112; 141; 160; 180; 210; 243; 245.
Villarán, Ricardo: 60.
Villegas, Micaela: 188.
Villoldo, Angel: 27; 48; 87; 90; 109; 210; 301.
Vittone-Pomar, Compañía de: 63; 65.
Vola, Lois: 261.
Von Sternberg, Joseph: 246.

W

Walters.W.: 195.
White, Perla: 67.
Wilde, Oscar: 305.
Wimpi: 311.

Y

Younis, Ricardo: 304.
Yrigoyen, Hipólito: 53; 68; 100-101; 119; 137; 140; 145-146; 148; 162; 178; 181; 201.
Yunque, Álvaro: 52; 111; 152.

Z

Ziegfeld, Florence: 183.
Zubarry, Olga: 303-304.
Zucker, Marcos: 304.

ÍNDICE GENERAL

PREFACIO. 9

AGRADECIMIENTOS. 11

Capítulo uno.
SANTO EN BABILONIA. 15

Capítulo dos.
SABIHONDOS Y SUICIDAS. 42

Capítulo tres.
LA REVELACIÓN DEL TEATRO. 55

Capítulo cuatro.
ENTRE DOS MUNDOS. 71

Capítulo cinco.
LA CONQUISTA DE BUENOS AIRES. 96

Capítulo seis.
UNA CUPLETISTA EN EL FOLLIES. 113

Capítulo siete.
ESTÉTICA DEL DESENCANTO. 145

Capítulo ocho.
DEUDAS Y FAMA. 161

Capítulo nueve.
LA BIBLIA CONTRA UN CALEFÓN. 177

Capítulo diez.
UN TANGO EN TETUÁN. 201

Capítulo once.
EL MONSTRUO MODERNO. 225

Capítulo doce.
NOCHES DEL MARABÚ. 251

Capítulo trece.
ALMA DE VALIJA. 274

Capítulo catorce.
MITO PORTEÑO. 295

Capítulo quince.
UNA HOJA EN EL TURBIÓN. 316

OBRA DE ENRIQUE SANTOS DISCÉPOLO 345
Composiciones.
Piezas de teatro.
Películas.

BIBLIOGRAFÍA. 350
Sobre E. S. Discépolo.
General.

VERSIONES DISCOGRÁFICAS DE LAS COMPOSICIONES
DE DISCÉPOLO (SELECCIÓN). 364

ÍNDICE ONOMÁSTICO. 376

SERGIO PUJOL

Valentino en Buenos Aires

De Carlos Gardel a Maurice Chevalier, de Florencio Parravicini a Charlie Chaplin, los años 20 fueron una época impar para el mundo del espectáculo. Buenos Aires, como París, fue una fiesta a la que la crisis económica del 30 puso fin.

Con estilo ágil y ameno, este nuevo libro del autor de *Jazz al Sur* repasa la cartelera porteña de modo exhaustivo, revelando todo el vertiginoso atractivo de una década singular. Teatro, cine mudo, tango, ópera y jazz desfilan por sus páginas como en un alucinante *variété*. Fueron los años de Rodolfo Valentino, años brillantes en la vida de un Buenos Aires que en verdad nunca lo conoció.

SERGIO PUJOL

Jazz al Sur

Al finalizar la Primera Guerra Mundial, el jazz se difundió en el mundo, ancló en las grandes capitales europeas y llegó a Buenos Aires. Desde entonces la música negra ha tenido un espacio destacado en la vida musical argentina. Animó las boîtes de los años 30; compartió luego con el tango el furor por la danza; se dividió más tarde en tradicionalismo y modernidad.

En este interesante libro, *Sergio Pujol* traza la historia del jazz en la Argentina a lo largo de setenta años. Por sus páginas desfilan los músicos más destacados del país –Oscar Alemán, Gato Barbieri, Lalo Schifrin, Mono Villegas– y los visitantes prestigiosos como Armstrong, Ellington y Gillespie, junto a críticos, escritores y coleccionistas amantes todos de una de las expresiones musicales más notables del siglo XX.

Sobre *Jazz al Sur:*

"Un relato apasionante de las peripecias del jazz en la Argentina."

Clarín

"*Pujol* apuesta a un delicado equilibrio entre rigor científico y divulgación, logrando un análisis exhaustivo pero fácil de leer, didáctico sin caer en didactismos pedantes y, sobre todo, entretenido mucho más allá de la enumeración de anécdotas pintorescas."

Página 12

"Una obra de irreemplazable consulta, que no desmerece en la biblioteca más exigente."

El Cronista

Sobre *Valentino en Buenos Aires:*

"Preciso en sus fuentes, infatigable en sus pesquisas, rápido y divertido en su relato, *Pujol* nos sigue proponiendo la gran historia de la pequeña cultura."

Blas Matamoro,
Cuadernos Hispanoamericanos

"Valioso texto que busca la narración antes que la referencia farragosa. No debe haber diario de la época ni revista ni libro de costumbres que no haya sido visitado por *Pujol*."

Claudio España, *La Nación*

"Al igual que su magnífica investigación sobre el jazz rioplatense, este libro de *Pujol* es realmente estimulante y está escrito con gran amenidad."

Simon Collier,
Vanderbilt University, Nashville

Inmensamente populares, censurados a veces, los tangos de Enrique Santos Discépolo (1901-1951) forman parte del sentido común de los argentinos. Algunos de sus versos inolvidables se han convertido en máximas que definen el desengaño y la frustración colectivos. Ningún autor de tango llegó tan lejos.

Esta biografía apasionante revela en todos sus detalles la transformación de un hombre privado en personaje público: la conversión del frágil hijo menor de un músico napolitano en el filósofo del tango, especie de Chaplin argentino que interpretó con agudeza única la angustia y la euforia del país y de su tiempo y llegó a jugar un controvertido papel político.

En torno a Discépolo se despliega un sinnúmero de pequeñas grandes historias. Los sueños revolucionarios de comienzos de siglo. Los mundos mágicos del teatro, el cine y la radio en una época convulsionada. La noche porteña, poblada de bohemios y suicidas. Los miedos y las expectativas de una sociedad compleja, por momentos violenta, inmortalizada en las letras y las melodías de *Yira... yira...* y *Cambalache*.

ISBN 950-04-1702-2
9789500417020